

روائح الفن



لاري شاينر

ترجمة: نوف الميموني



روائح الفن

استكشاف جماليات الرائحة والفنون الشمّية

لاري شاينر

ترجمة: نوف الميموني





روائح الفن
تأليف: لاري شاينر
ترجمة: نوف الميموني
الطبعة الأولى: 2023
لوحة الغلاف: ضياف فؤاد الأمين

ISBN: 978-603-92096-1-4
رقم الإيداع: 1445/1589

هذا الكتاب ترجمة لـ:
Larry Shiner, *Art Scents: Exploring the Aesthetics of Smell and the Olfactory Arts*
Oxford University Press, 2020.

Cover Photo by Dhayyaf Foud Al-Ameen

الآراء والأفكار الواردة في الكتاب تمثل وجهة نظر المؤلف

الناشر:
دار معنى للنشر والتوزيع
الرياض - المملكة العربية السعودية





info@manaa.net | @manaplatform

المحتويات

القسم الثاني: إعادة الاعتبار للشم: اللغة والثقافة والذاكرة

القسم الثالث: اكتشاف الفنون الشمية

القسم الرابع: جماليات وأخلاقيات التعطير

شكر وتقدير

درّست لسنوات طويلة مقرّرًا عن الجماليات لطلّاب الدراسات العُليا في تخصُّص إدارة الفنون في جامعة إلينوي في مدينة سبرينغفيلد. وفي أحد الأيام، دخلَتْ مكتبي طالبة من روسيا اسمها يوليا كريسكوفتس وسألَتْني إن كنت أودُّ أن أكونَ مشرف بحثها. قلت: «حسب موضوع البحث»، وكان ردّها: «الفن الشمّي وطرائق عرضه». لم أحر جوابًا، وأنا الذي كنت أحسب أني أعرف ولو النزر اليسير عن صنوف الفن المعاصر، أجدني لم أسمع من قبل بهذا الفن الشّمّيّ. بفضل يوليا تعرّفت قبل سنوات على دور الروائح في الفنون وتعمّقت فيها، وبعد أن أتمّت بحثها اشتركنا في تأليف مقال عن ذلك نُشر في «مجلة الجماليات والنقد الفني».

أفضى ذلك المقال إلى حصولي على دعوة من الفيلسوفة مارتا تفايّا في عام 2013م للمشاركة في ندوةٍ تنظّمها في برشلونة عن الروائح والجماليات. وكان ذلك الدافع وراء تأليف هذا الكتاب. تأثرتُ كثيرًا بحواراتي الثرية مع مارتا، واستفدت في بحثي استفادةً عظيمة من آراء المشاركين الآخرين في الندوة وكتاباتهم: إيميلي بريدي، وجيم دروبنيك، وفيكتوريا هينشو، ولورا لوبيز-ماسكراكي، وباري سميث، وكاين تود. وساعدني كثيرون غيرهم منذ ذلك الحين.

تكرّم جمعٌ من الأصدقاء الذين اشتركت معهم في حلقة دراسية محلية متعددة التخصّصات بقراءةِ فصول الكتاب في أثناء كتابته، وكانت

انتقاداتهم الصريحة وتشجيعهم خيرَ معينٍ لي على إكمال الرحلة، أذكرُ منهم: جوزيه أرسي، وهاري بيرمن، وبيتر بولتك، وجين برودلاند، وميريديث كارغيل، وسينثيا كوكرن، وبيرند إيستابروك، وروبرت كونبث، وروشينا كينسكي، ولين باردي، وبيل أندروود، وبيتر ونتز. وقد قدّم الكثير من الزملاء في الجمعية الأمريكية للجماليات نصائح نقدية وتحفيزية حول بعض موضوعات الكتاب، وأخصّ بالذكر كيفن سويني، الذي أدين له بالفضل العميم لنقاشاتنا المثرية، ولقراءته مسودة الكتاب كاملةً في أهم مراحل التأليف وتقديمه اقتراحات قيّمة. أما الزملاء الآخرون من الجمعية التي ساعدتني المحاورات معهم على طرح موضوعات مهمة فهم: أرنولد بيرلنت، وآلان كارلسن، وجون كارفالو، ودونالد كرافورد، وسوزان فيغن، وسينثيا فريلاند، وآيفان غاسكل، وديفيد غولدبلات، وكارين غوفر، وشيري إيرفن، وغاري إيزمينغر، وجينيفر جادكنز، وكارولين كورزماير، وتوماس ليدي، وشيلا لنتوت، ودومينيك لوبيز، وجونثان ماسكيت، ومارا ميلر، وغلين بارسنز، ومونيك رولوفس، وستيفاني روس، وياوريكو سايتو، وإليزابيث شليكينز، وروبرت ستيكر، وماري وايزمن.

من الفلاسفة الذين تقصّوا آثار الفنون الشمية الجمالية في كتاباتهم الفيلسوفة مادلينيا دايكونا من جامعة فيينا، وقد عرضتُ علي اقتراحاتها المفيدة حول جملةٍ من المحاور المذكورة في الكتاب. كما أودُّ أن أعبّر عن تقديري العظيم للفيلسوفة شانتال جاكي من جامعة باريس في السوربون التي أثرت معرفتنا الإنسانية بمؤلفاتها المتميزة حول تاريخ الفلسفة، وخاصةً كتبها القيّمة حول فلسفة الشم وفن الكودو، وتحريرها مجلّدًا من المقالات عن الفنون الشمية. وقد تشرفتُ بلقائها في باريس في صيف عام 2018م، وكان لنا حوارٌ عميق ما زال محفورًا في ذاكرتي.

كما وجدتُ تشجيعًا ودعمًا من عدد من الفنانين والموسيقيين والمسرحيين في جامعة إلينوي في سبرينغفيلد، منهم جيف روبنسن وأليسن لاكر من قسم الفنون البصرية. وقد لفتا انتباهي إلى عروض مهمة للفن الشمي، ومايك ميلر الذي يوسّع معارفي دائمًا حول الاتجاهات الجديدة في الفن المعاصر، وشارون غراف التي تفعل المثل في عالم الموسيقا، لا سيما مع خبرتها العريضة في علم الموسيقا العِرقية. وأشكر كذلك بريتن بيورنغارد وجوناثان بيركنز وشين هاريس من قسم الفن وإيريك وميسي ثيبادو-تومسن على دعمهم. أشكر أيضًا الزملاء الذين عملتُ معهم في جامعة إلينوي في سبرينغفيلد وما زلت على اتصالٍ بهم وإن تقاعدوا أو انتقلوا إلى أماكن أخرى، وقد قدّموا لي نصائح مهمة: كولم دايفز، وجودي إيفرسن، ومايك لينن، وتشاك ستروزير، وروي ويهلر. ساعدني أيضًا فنّانان من زملائي القدامى في كلية كورنيل في أيوا، فيفيان هايوود وهيوليفسن، على التفكير بالاتجاهات الجديدة في الفن المعاصر، وقد علمتُ في أثناء وضع اللمسات النهائية على هذا الكتاب برحيل فيفيان عن عالمنا، ولا يسعني إلا أن أتذكّر ببالغ الود والعرفان حواراتنا الرائعة على مر الأعوام، خاصةً تلك التي تناولنا فيها هذا الموضوع بعينه.

وجّه إلي السيد جورجيو دي فيني، وهو مدير متحف الفن المعاصر في روما (ماركو)، دعوة كريمة لإلقاء محاضرة في سبتمبر عام 2019م، واستطعت بفضل ذلك تكوين تصوّر قوي عن عدة أفكار، وأشكر تحديدًا فابيو بينينكاسا من (ماركو) الذي أرشدني إلى بعض الأعمال الفنية الشمية الإيطالية.

أشكر طاقم العمل في مكتبة بروكنز التابعة لجامعة إلينوي الذين لبّوا طلباتي المتزايدة بابتسامات وصبر لا محدود، وعكفوا يبحثون عن مصادر

يصعب العثور عليها. وكذلك أشكر مكتبة جامعة نورثويسترن ومكتبة جون فلاكسمن التابعة لمعهد الفن في شيكاغو.

كما أعبّر عن شكري لبيتر أوهلن من مطبعة جامعة أوكسفورد على نصائحه ودعمه المستمر لهذا المشروع. وأشكر مطبعة جامعة أوكسفورد على السماح لي باستعمال بعض الأجزاء الواردة في مقالي المنشور في المجلة البريطانية للجماليات بعنوان «روائح الفن: العطور والتصميم والفن الشمّيّ» (المجلد 55، رقم 3، عام 2015م، الصفحات 375-392).

وأختم بعرفاني وامتناني لزوجتي وشريكتي ورفيقة فكري، كاثرين والترز، على تشجيعها الدائم وحواراتنا الثرية حول أفكار الكتاب واقتراحاتها التي حسّنت كثيرًا من نصوصه.

مقدمة

إن عدد الفنانين الذين يستعملون الروائح في أعمالهم الفنية في تزايدٍ على مرّ العقدين الماضيين، وقد آن الأوان لعلم الجماليات أن يلاحظ هذه الحركة ويدرُسها. لنأخذ مثلًا عمل الفنانة أوتوبونغ نكانغا (Otobong Nkanga) «التّذكُّر» (Anamnesis) الذي عرضَته عام 2018م. يتألف هذا العمل الفني من جدار أبيض طويل، ينتصب وحيدًا في وسط الصالة، ويمرُّ في منتصفه على مستوى أنف الواقفِ أمامه شقٌّ أسود هائل، يقطع البياض كأنه نهر. ملأتْ نكانغا هذا الشق بحبوب القهوة زكية الرائحة، وأوراق التبغ المقطّعة، والقرنفل وتوابل أخرى شاع استغلالها واحتكارها في التجارة الاستعمارية في إفريقيا. قدّم هذا العمل لزوار المتحف تجربةً محسوسة لرسالة نكانغا المناهضة للاستعمار، وهم يسيرون ونهر الروائح يشيع عبيره بينهم[1]. وقبل هذا بعامٍ، قدّم صانع العطور كريستوف لودوميل لزوّار معرضٍ فني في نيويورك تجربةً شمّية مختلفة تمامًا في عرضٍ بعنوان «فوق الواحد والعشرين» (Over 21). وَضَع على طاولةِ طعامٍ عشر حاويات معدنية، معبّأة بروائح مركّبة لها ارتباطات جنسيّة صارخة، وطلب من الزوار أن يغمسوا قطعًا من الورق النشاف في فتحة صغيرة في قمة كل حاوية، وأن يستنشقوا روائح تحمل أسماء مثل: الفيل المستثار، والجنية الخضراء في تشيلسي[2].

(1) كان «التّذكر» جزءًا من معرض شمَل أعمال نكانغا في متحف الفن المعاصر في شيكاغو، بعنوان «أن تحفر حفرة وتشاهدها تهوي ثانيةً» (To Dig a Hole and Watch It Collapse Again) من 31 مارس - 3 سبتمبر 2018م. وسأذكر المزيد عن «التّذكر» في نهاية الفصل العاشر.

(2) أُقيم العرض في معرض ديلون آند لي في نيويورك من 19 يناير- 17 فبراير 2017م. وسأذكر وصف —

وفي عام 2015م، استعرض متحف تنغولي في بازل مسحًا لستين عملًا فنيًا شمّيًا ما بين الماضي والحاضر. ولا تقتصر الفنون الشمّية المعاصرة على الأعمال المعروضة في المتاحف والمعارض كالتي ذكرتُها، فالمسرحية الدرامية الفرنسية «روائح الروح» (Scents of the Soul) (2012م) أطلقت من تحت مقاعد المتفرجين عددًا من الروائح ذات الصلة بقصتها. أما العرض الأوبرالي «الأريا الخضراء: أوبرا عطرية» (Green Aria: A Scent Opera) (2009م) فقد جمع في متحف غوغنهايم بين الموسيقا الإلكترونية والروائح التجريدية لسرد رسالة بيئية. ومن الملاحظ أن المصممين أخذوا يدمجون الروائح في كل تصاميمهم: مثل تصاميم الشوارع الحضرية، ومعطّرات الجو المميزة لبعض الفنادق، والأقمشة ذات الأنسجة العطرية[3].

وتمثّل الأعمال الفنية والتصميمية الشمّية التي كَثُر ظهورها اليوم مشكلات عويصة من منظور علم الجماليات، بل حتى من منظور الأخلاقيات. ورغم أن الأدبيات الفلسفية منذ عصر إيمانويل كانط وهيغل، حتى روجر سكروتن ودينس دتون، تتصدى لفكرة ابتكار أعمال فنية خالصة بالاستناد كليًا إلى الروائح وحاسة الشم، فإن هذا الكتاب سوف يقيم الحجة بأن الرائحة يمكن أن تكون أساسًا للجماليات الشمّية، بل إنها تؤدّي هذا الدور منذ أمدٍ. ولن تكون هذه الحجة فلسفيةً محضة، وإنما بيولوجية-ثقافية، أستدلُّ عليها من الثورة الحسّية الجامعة لعدة تخصصات، والتي اصطبغت بها الأعمال الفنية خلال العقدين المنصرمين. هذه الثورة التي رفعَ رايتَها علماءُ الطبيعة والاجتماع والمؤرخون والفنانون

= العرض بالتفصيل في الفصل الحادي عشر

(3) للتعرّف عن كثب على أدوار الروائح في الفن والتصميم، انظر كتاب (Designing with Smell: Practices, Techniques and Challenges) لفيكتوريا هينشو وآخرين (نيويورك: روتليدج، 2018).

والناشطون، وقلبتْ ما كنّا نظنه راسخًا من المفاهيم التي تقول إنَّ حواس الشم والتذوّق واللمس إنما هي حواس متدنية.

وما زالت تلك المفاهيم المتحيّزة ضد الشم متغلغلة في أذهان الناس بسبب التاريخ الطويل من تجاهل حاسة الشم واحتقارها، الذي أرسى مبادئه معظمُ المثقفين الغربيين، ومنهم دارون وفرويد. فلطالما عدّ المفكرون الغربيون المعاصرون الشمَّ أحقرَ الحواس وأكثرها شبهًا بالطبيعة الحيوانية، وقابلوا العطور والبخور بالاستخفاف والنفور، فعدّوا الأولى ترفًا مبتذلًا والثانية بِدْعة شعائرية. وما زاد الطين بِلّةً أن تكون الروائحُ وعضوها الأنف مثارًا للضحك ومستهدف الطُرف: من حكاية نيكولاي غوغول الشهيرة عن الرجل الذي أضاع أنفه وبحث في كل نواحي موسكو عنه، إلى الفتيان الذين يقهقهون كلما أخرج أحدهم ريحًا، إلى جون ووترز الذي وزّع على حضور فيلمه «بوليستر» (Polyester) بطاقات يخدشونها فتطلق روائح مذكورة في الفيلم. حان الوقت كي نكبت ضحكاتنا ونسأل أنفسنا: لماذا نشعر بكل هذا الإحراج من أنوفنا وحاسة الشم؟

يرى نيتشه أن أحد الأسباب هو أنَّ الشم يذكّرنا بكينونتنا الجسدية، أننا ننتمي إلى المملكة الحيوانية. أننا -شئنا أم أبينا- نتنفس الروائح ونطلقها في كل ثانية من أيامنا. وبالطبع لا يكاد غالبيتنا يلاحظ الروائح من حولنا، وعندما يُسأل الناس أيُّ الحواس هي التي يقدرون على الاستغناء عنها إن اضطروا، يجيبون غالبًا بأنها الشم. هذه المرتبة المتدنية للشم تؤكّدها إرشاداتُ الجمعية الطبية الأمريكية لشركات التأمين والمحاكم التي تفصل في قضايا التأمين حول التعويض المستحق للحرمان التام من هذه الحاسة، حيث قدّرتْ الشمَّ بنسبة تتراوح بين 1-5%، وقدّرت البصر بنسبة 85%. إننا في عصرٍ نقضي جلَّ ساعاته محدّقين في هواتفنا النقالة وأجهزتنا اللوحية

وحواسيبنا. فلا غرو إن استفرد البصرُ والسمعُ بالأهمية في حياتنا اليومية، على حساب التذوّق واللمس والشّم.

تعيش كثير من الشعوب الغربية منذ القرن الثامن عشر في ثقافةٍ منزوعةِ الروائح، حيث أصبح تنظيف المدن وتعقيمها العرف السائد، ولا أثر للروائح التي يتوقع المرء وجودها. ولهذا نجد كثيرًا من الغربيين تأخذهم الصدمة عندما يلاحظون أن المدن في الدول الأخرى تتمتّعُ في الحقيقة بتوليفات غنية من الروائح. ففي مراكش مثلًا، يفوح في الشوارع الضيقة مزيجٌ من الروائح والعطور والأطياب، دائم التغيّر ومتنوّع المصادر: أكوام التوابل المعروضة في الهواء الطلق، والمحلات التي تشوي لحوم الدجاج والضأن، وعربات الفاكهة والخضراوات المصطفّة في الطرقات الضيّقة المُلتوية، والأجساد المتعرقة التي تلتصق بك، والخيول التي تُلقي فضلاتها في الشارع، وغازات العوادم من الدرّاجات النارية، وبول القطط الشاردة الهزيلة. قارن ذلك ببعض المناطق الحضرية الراقية في الولايات المتحدة، التي إنْ فاحت فيها رائحةُ محامص القهوة -الرائحة التي تُعدُّ عبقًا مُشتهى في أماكن شتى- فإنَّ في ذلك مخالفة لأنظمة المدينة. المناطق التي تحظر على بعض المباني رش العطور في المكاتب وفي المصاعد.

والمفارقة هنا هي أنَّ معظم ما نجده في منازلنا من أطعمة ومنتجات لها رائحة، وعدد لا بأس به من المتاجر والفنادق تستعمل معطّرات الجو كي تضفي على المكان الطابع المنشود. كما أن بعض الشركات العالمية التي تنتج العطور التجارية تجني معظم أرباحها من تصنيع النكهات الاصطناعية للأطعمة الغذائية، وابتكار العطور المضافة إلى الصابون ومنعّمات الأنسجة ومعاجين الأسنان والشامبو وغيرها. حتى أجهزتنا الرقمية قد يأتي يومٌ نتمكن فيه من برمجتها لإطلاق روائح نختارها، هذا إذا استطاعت أيٌّ

من النماذج التجريبية الحالية أن تجد الطلب الكافي عليها في السوق، علمًا بأن العلماء والتقنيين قد نجحوا فعلًا في ابتكار «أنوفٍ إلكترونية»، تستطيع رصدَ تسرّب الغازات الخطيرة أو تشمّم المواد المتفجّرة. ومع ذلك فإن قدرة هواتفنا وأجهزتنا المحمولة يومًا ما على إرسال رسائل شمّية للآخرين لا ترتهن فقط بنجاح المخترعين، بل كذلك بقدرة العامّة على التغلّب على جهلهم الشمّي وتجاهلهم لعالم الروائح. ولا تنعدم البشائر من هنا وهناك في هذا الصدد مع انتشار نواحٍ كثيرة من الثورة الفكرية التي ذكرتُها آنفًا بين العامة، وظهور عدد من الكتب الرائجة في السنوات العشر الماضية أو ما يزيد عليها قليلًا، تسعى إلى توعية الناس بأهمية حاسة الشم، وهي من تأليف علماء وخبراء في مجالات متنوعة، كعلم النفس (رايتشل هيرتز وأيفري غيلبرت) وعلم الأحياء (مايكل ستودارت) والكيمياء (باولو بيلوسي) وذكاء الكلاب (ألكساندرا هوروويتز)[4].

يهدف هذا الكتاب إلى جمع أحدث الأبحاث عن عملية الشم في العلوم الطبيعية والإنسانية، مع ربطها بالتوجهات الراهنة حول طبيعة الفن والجماليات في الفلسفة. وحيث إنه مُؤلَّفٌ ليس لجمهرة الفلاسفة وحدهم، بل أيضًا للفنانين والمصممين ونقّاد الفن، والقراء المهتمين بالفنون أو الذين انتابهم الفضول ليستزيدوا معرفةً بحاسة الشم، فلن يستعرض الكتاب تاريخًا مفصّلًا للأفكار الفلسفية المتعلقة بالرائحة، ولن يسهم إسهامًا علميًّا في نطاق فلسفة الإدراك. وغنيّ عن القول إنّ المجال الوحيد من الفلسفة المعاصرة

(4) انظر كتاب (The Scent of Desire: Discovering Our Enigmatic Sense of Smell) لرايتشل هيرتز (نيويورك: هاربر، 2008)، وكتاب (What the Nose Knows. The Science of Scent in Everyday Life) لأيفري غيلبرت (نيويورك: كراون بابلشرز، 2008)، وكتاب (Adam's Nose, and the Making of Humankind) لمايكل ستودارت (لندن: مطبعة إمبريال كوليدج، 2015)، وكتاب (On the Scent: A Journey through the Science of Smell) لباولو بيلوسي (أكسفورد، مطبعة جامعة أكسفورد، 2016)، وكتاب (Being a Dog: Following the Dog into a World of Smell) لألكساندرا هوروويتز (نيويورك: سكريبنر، 2016).

الذي سوف يتطرق إليه الكتاب ويدرسه هو علم الجماليات، لأن موضوعه الرئيس هو طريقة فَهمنا وتذوّقنا للأعمال الفنية الشمّية المتنوعة. ومن حسن الطالع أنَّ ثمة مخزونًا وافرًا من الدراسات الفلسفية العظيمة حول جماليات الذائقة -وهي الحاسة «المتاخمة» أو «الكيميائية» الأخرى- ما يكشف لنا عن نماذج واكتشافات تبصيرية قيّمة، نغوص من خلالها في عالم الشم[5]. وإنْ افتقرتْ مكتباتُنا إلى الأطروحات الفلسفية المطوّلة التي تدور حول الشم ومباحث جماله، وأستثني من هذا كتاب «فلسفة الشم» للفيلسوفة شانتال جاكي، وبعض المقالات المهمة التي قد يجد فيها أيُّ قارئ غايته[6].

---

(5) انظر كتاب (Making Sense of Taste: Food and Philosophy) لكارولين كورزماير (إثاكا مطبعة جامعة كورنيل، 1999)، وكتاب (Questions of Taste: The Philosophy of Wine) لباري سميث (أكسفورد، مطبعة جامعة أكسفورد، 2007)، وكتاب (Philosophers at Table: On Food and Being Human) لرايموند بوافير وليزا هيلدكي (لندن، رياكشن بوكس، 2016)، وكتاب (The Aesthetics of Food: The Philosophical Debate about What We Eat and Drink) لكيفن سويني (لانهام-ميرلاند، رومان أند لتلفيلد، 2017) وفي كتاب كورزماير الجديد عن المحافظة على التراث التاريخي تستكشف المؤلفة جوانب ذات أهمية في ثالث الحواس "المتدنّية" وهي حاسة اللمس. انظر كتاب (Things. In Touch with the Past) لكارولين كورزماير (أكسفورد، مطبعة جامعة أكسفورد، 2019)، الصفحات 21-56.

(6) انظر كتاب (Philosophie de l'odorat) لشانتال جاكي (باريس، يونيفرسيتي برس أوف فرانس، 2010)، ومن المقالات المفيدة في بحث المسائل الجمالية في حاسة الشم: مقال (Up the Nose of the Beholder? Aesthetic Perception in Olfaction as a Decision-Making Process) لآن صوفي باروتش المنشور في مجلة (New Ideas in Psychology) العدد 47 (2017) الصفحات 157-165، ومقال (Sniffing and Savoring the Aesthetics of Smells and Tastes) لإيميلي بريدي المنشور في كتاب (The Aesthetics of Everyday Life) من تحرير أندرو لايت وجوناثان سميث (نيويورك: مطبعة جامعة كولومبيا، 2005) الصفحات 177-193، ومقال (Olfaction and Space in the Theater) لسوران فيفن المنشور في مجلة (British Journal of Aesthetics) المجلد 58 العدد 2 (2018) الصفحات 119-130، ومقال (Tastes, Smells, and Aesthetics) لفرانك سبلي المنشور في كتاب (Approaches to Aesthetics. Collected Papers on Philosophical Aesthetics) من تحرير جون بنسن وبتي ردفيرن وجيريمي روكسبي كوكس (أكسفورد، مطبعة جامعة أكسفورد، 2001) الصفحات 207-255، ومقال (Anosmic Aesthetics) لمارتا تفايًا المنشور في مجلة (Estetika: The Central European Journal of Aesthetics) المجلد 50 العدد 1 (2013) الصفحات 53-80

تقسيم الكتاب

وضعتُ هذا الكتاب في أربعة أقسام، يبدأ كل قسم منها بتمهيدٍ، ووزّعت بين الفصول المتفرقة مقدمات وفواصل وخواتيم، تتناول موضوعات ذات أهمية واهتمام متأصّلين في ذاتها، وإنما عزلتُها لئلّا يربك طولها القارئ ويتشتت ذهنه ببتر انسياق الحجج في كل فصل. ورغم أن جوهر الكتاب يكمُن في معالجة موضوعات ابتكار الأعمال الفنية الشمّية على اختلافها، وتذوّقها ضمن إطار جمالي (وهذا هو محور القسمين الثالث والرابع)، فإنني في سبيل تحقيق ذلك تعيّنَ عليَّ دحض الخرافات والمغالطات التي سبّبت هذا الإهمال والانتقاص الثقافي لحاسة الشم وإمكاناتها الفنية والجمالية (القسمين الأول والثاني). وسوف ينشأ أيضًا من القسمين الأولين أساس مرجعيٌّ من النظريات والمفاهيم الحالية حول حاسة الشم من الناحيتين العلمية والفلسفية، وآراء حول الأهمية الثقافية والتاريخية للرائحة والفنون الشمّية. ولقد استندت في وضع هذا الأساس المرجعي إلى المؤلّفات التي تتضاعف أعدادها وتتحد موضوعاتها حول الروائح وحاسة الشم في العلوم الطبيعية والاجتماعية والإنسانية. ومما زاد في ثراء الحجة وبراهينها ما استقيتُه من إبداعات الشعراء والروائيين الذين استحضروا الرائحة في مؤلفاتهم.

إن إحدى مهام هذا الكتاب هي الردّ على الموروث الغربي الرافض لتدخّل الروائح وحاسة الشم في ابتكار الفن أو في تقدير الحس الجمالي. ومن هذا المنطلق فإن من المحتّم الدخول في المناظرات الفلسفية السائدة عن ماهيّة الفن وعن طبيعة التجربة الجمالية والحكم الجمالي. غير أنني عوضًا عن وضع تعريف مؤطّر للفن والجماليات في مستهلّ الأطروحة، سوف أبيّن موقفي التعدُّديّ شيئًا فشيئًا، لا سيما أن هدفي في القسمين الأول والثاني هو إثبات القدرة على إقامة حجة شرعية الجماليات الشمّية حتى من خلال

المفهوم التقليدي للفن الرفيع والجماليات السامية. وحالما يُفتح هذا الباب فإنَّ الطريق ممهدّ لتوسعة مفاهيم الفن والجماليات -وإنْ كان تدريجيًّا- في القسمين الثالث والرابع. وسوف يبقى تركيز الكتاب مُنصبًا على عرض رؤية شاملة للإشكالات الثقافية الناشئة عن توظيف الروائح وحاسة الشمّ في أنواع شتى من الممارسات الفنّية والجماليّة، وفي العادات اليومية أيضًا.

تبيين الحجة

القسم الأول «ما الذي يمكن للأنف معرفته؟»: يبدأ بتمهيد يوضّح التحدّيات التي تواجه أي نظرية تقول بوجود جماليات للفنون الشمّية بسبب افتراضات التيّار التقليدي السائد حول طبيعة الفن ومفاهيم الجمال.

المقدمة «أنف نيتشه»: تلفت الانتباه إلى الفيلسوف المعاصر الشهير والوحيد الذي احتفى بحاسة الشم.

الفصل الأول «الخوف من الرائحة»: يمهّد الطريق للفصول اللاحقة من خلال التصدّي لبعض الحجج التي نادى بها الفلاسفة وغيرهم لتسويغ معاملتهم لحاسة الشمّ البشرية على أنها عديمة الفائدة ولا تحمل أيَّ قيمة معرفية، وتحديدًا وصفهم لها بأنها «مشينة، ومَعِيبة، ومضلّلة، ومُستغنى عنها». وأختم الفصل الأول بالقول إنَّ الحجج البدهية والتحليلية التي سُقتها للدفاع عن حاسة الشم تتطلب تأييدًا من المنشورات العلمية الحديثة عن عملية الشم.

وبالانتقال إلى الفصلين الثاني والثالث اللذين يتمحوران حول العلوم العصبية وعلم النفس، أُدخل هنا فاصلًا أدبيًا، وهي قصة قصيرة لإيتالو كالفينو بعنوان «الاسم، الأنف»، تجسّد الكثير من الإشكالات المثارة في الفصول التالية، ومنها سوف أستمدُّ أمثلةً من حين لآخر.

الفصل الثاني «الشمّ في العلوم العصبية وعلم النفس (1): ما يمكن للأنف فعله»: يستكشف تركيبة نظام الشم لدى الإنسان، ويستطلع الأبحاث المعاصرة حول خصائص الشم التي تدعّم إمكاناته المعرفية، من رصدٍ وتمييزٍ وتعلّمٍ وتواصلٍ اجتماعي.

وبالحديث عن التواصل ننتقل إلى فاصل آخر قصير عن «خرافة الفيرمون».

الفصل الثالث «الشمّ في العلوم العصبية وعلم النفس (2): ما لا يمكن للأنف فعله»: يورد الأدلة التجريبية التي يمكن بعد تأويلها أن نستنبط أن حاسّة الشّم لدينا قد تفتقر إلى الإمكانات المعرفية الكافية التي تخوّلها لإطلاق الأحكام الجمالية التأملية. وأركّز هنا على النظريات النفسية التي تقول إن نظام الشم البشري: (أ) عاطفيٌّ بحت، (ب) قادرعلى إصدار الأحكام الهيدونية المبسّطة فقط، (ج) لا يمكن الركون إليه في التعرّف على الروائح وتسميتها، (د) مستغرق في لاشعوريّته. ورغم ما يبدو بإيراد هذه الخصال من دعم التراث الثقافي المعارض لجماليات الشم فإن أبحاثًا حديثة في العلوم العصبية التي أجراها خبراء في النظام الشمّي تؤكد أنّ حاسة الشم البشرية تستطيع رغم محدوديتها أن تدعم الخوض في التجارب الجمالية وإصدار الأحكام فيها.

الفصل الرابع «الشم والعاطفة ومفاهيم الجمال»: يدحض في استرسالٍ وتفصيل الآراءَ الشائعة التي تربط الشمَّ حصرًا بالعاطفة، والبصر بالمنطق. ومن المباحث النفسية والفلسفية والعصبية أورد البراهين على أن للعواطف جانبًا معرفيًّا، وللمعرفة بُعدًا عاطفيًّا، وأنّ للعواطف دورًا جوهريًّا في تذوّق الجماليات. ولهذا فإن ميلان الكفة العاطفية لدى حاسة الشم ليست عائقًا في مشاركتها في الأحكام الجمالية.

القسم الثاني «إعادة الاعتبار للشم: اللغة والثقافة والذاكرة»: يبدأ بتمهيد يؤكّد الحاجة إلى تجاوز الطرح المقيّد بالعلوم العصبية وعلم النفس، واستقاء الأدلة من النظرية النشوئية والتاريخ والأنثروبولوجيا، ومن علم اللغويات والأدب، إن وددنا تفنيد الادعاءات بأن حاسة الشم مصمتة لا نفع منها.

المقدمة «داروين والشمّ والنشوء»: تسترعي الانتباه إلى النظريات النشوئية الحديثة التي ترجّح أن يكون للشم دور مهم في تطور الإنسان، وهذا خلاف ما أبداه تشارلز داروين من نبذٍ لدور الشم وعدِّه أثرًا من الآثار المتبقّية بعد الارتقاء البشري.

الفصل الخامس «المنهجية الديالكتيكيّة في إزالة الروائح: الرائحة في التاريخ الغربي»: يبدأ باسترجاع دور البخور والعطور الذي كان يومًا ما محوريًا في جوانب كثيرة من الثقافة الغربية، ثم البحث فيما أسميتها «المنهجية الديالكتيكيّة في إزالة الروائح» في القرنين الماضيين. وينتهي الفصل بالاستنتاج أن هذا التغيّر التاريخي قد يكون العامل الذي فاقم من إغفالنا للروائح، وشجّع المفكرين والمثقفين على تجاهل حاسة الشمّ وتجريدها من مكانتها.

الفاصل «آسيا العطِرة»: يستكشف التاريخ المذهل للشم والعطور والبخور في المجتمعات الآسيوية الذي يمتدّ حتى عصرنا الحاضر، وهذا برهان آخر على تفنيد الاستصغار الكانطي والداروني للشم.

الفصل السادس «اللغة والثقافة والشم»: يستنبط من علم اللغويات وعلم الأنثروبولوجيا الدلائل التي تثبت أن لدى العديد من الثقافات واللغات غير الغربية طرقًا متطوّرة ودقيقة للتعبير عن الروائح، وأن

باستطاعة شعوب هذه الثقافات التعرّف على الروائح بسرعة وتسميتها. وهذا يرجّح أن التجارب النفسيّة التي أظهرت ضعف الغربيين في وصف الروائح والتعرّف عليها قد لا تكشف عن خصلة إنسانية مشتركة لدى جميع البشر وجميع الثقافات.

الفصل السابع «كتابة الرائحة»: يقترح التمعّن في الأعمال الشعرية والروائية لدى الغرب، حيث يتبين لنا أن عددًا كبيرًا من الكتّاب الغربيين أمثال شارل بودلير وجيمس جويس وفيرجينيا وولف أجادوا التعبير عن التجارب الشمّيّة بعنفوان وإقناع.

الفصل الثامن «الرائحة والذاكرة وبروست»: يسترجع الموضوعين السابقين وهما العاطفة واللغة، ثم يربطهما بمفهوم الذاكرة. وبعد استطلاع بعض الدلائل من سيكولوجية ذاكرة السيرة الذاتية يدقق الفصل النظرَ في كتاب «البحث عن الزمن المفقود» لبروست. ثم يختتم البحث بالتضادّ بين التجلّيات الأدبية البروستيّة والذكريات المباشرة لضحيّتين من ضحايا الهولوكوست. ومن هذا نستدل على أنه ليس من الحتميّ أن يكون المرء خبيرًا شمّيًا ولا فنانًا أدبيًا كي يصوغ التجربة الشمية في سياق لغوي مقنع.

خاتمة القسم الثاني «هل الجماليات الشمّية ممكنة؟»: تربط الخيوط المتفرّقة من الجدالات الفلسفية والبراهين العلمية المطروحة في الفصول الثمانية السابقة للخروج بإجابة مثبتة.

تمهيد القسم الثالث «اكتشاف الفنون الشمية»: يستهلّ بتأطير الجماليات الشمّيّة عبر تعريف مفهوم «الفنون الشميّة». وأرى أن نستعمل مصطلح «الفنون الشميّة» -بالجمع- بوصفه مصطلحًا جامعًا لأي عمل

من ضروب الفن يوظّف روائح حقيقية متعمِّدًا وعلى نحو متميز. أما استعماله بالمفرد، كأن نقول «الفن الشمّيّ» (أو فن الرائحة)، فيقتصر على الأعمال التي تحقق تلك المعايير الثلاثة مع اشتراط أن تكون من صنع أيدي الفنانين لعرضها في المعارض والمتاحف الفنية. وتتناول الفصول المتفرقة في القسم الثالث الإشكالات الجمالية المتعلقة بثلاثة مجالات واسعة من الفنون الشميّة؛ وهي المسرح والأفلام والموسيقا التي تكون الروائح أحد عناصر تكوينها. وتتناول أيضًا الأعمال الهجينة وهي امتزاج الروائح في صنع أنواعٍ من الفنون البصرية مثل المنحوتات والمجسّمات. وأخيرًا تتناول الفنون الشميّة «الخالصة» مثل تركيب العطور وأصناف البخور. وقد أرجأتُ النقاش حول استعمال الروائح في فن الطبخ المعاصر الراقي، وفي العمارة والتصميم الحضري، إلى القسم الرابع لما تستثيره هذه الممارسات من إشكالات أخلاقية وجمالية لا مناص منها.

القسم الثالث يبدأ بالمقدمة «تصوير الرائحة»: وتبحث في المحاولات التاريخية والمعاصرة لتمثيل الروائح وحاسة الشم في الفنون التصويرية.

الفصل التاسع «نحو عمل فنيّ متكامل: الرائحة في المسرح والأفلام والموسيقا»: يطرح فكرة استعمال الروائح في المسارح بالأخذ بالاعتبار التاريخ الطويل لهذه الممارسة. فثمة داعٍ إذن للنظر بشيءٍ من التفاؤل الحذر في مسألة تضمين الروائح في بعض أنواع الإنتاج المسرحي المعاصر. أما إدخالها في الأفلام فما زال موضع جدلٍ، وادخالها إلى الموسيقا يقودنا إلى دراسة أوبرا «الأريا الخضراء: أوبرا عطرية» المعروضة في متحف غوغنهايم عام 2009م، وهو عمل جمع بين السردية والرائحية والموسيقا الإلكترونية بشكل يعدُّ خطوة حاسمة نحو التجانس الناجح للروائح الحقيقية مع السرد والموسيقا.

الفاصل «سميلر 2.0 والأوزمودراما» يصف «أرغن الرائحة» وهي آلة بديعة اخترعها الفنان فولففانغ جبورغسدورف، واستعمل ألحانها في الأعمال الموسيقية والأفلام وفي تأليف المعزوفات الرائحية المستقلّة.

الفصل العاشر «النتانة السامية: الفن الشّمّيّ المعاصر»: مخصص لطرح مسائل التهجين بين الروائح والخامات أو الأدوات الفنية البصرية، وهي الأعمال التي من المتعارف إدراجها في المعارض والمتاحف الفنية تحت عنوان «الفن الشمّيّ». وبعد استطلاع أنواع متعددة من الفن الشمّيّ أحاول أن أجيب عن هذا السؤال: أحقًّا يصف مصطلح «الفن الشّمّيّ» -بالمفرد- صنفًا أو لونًا فنيًّا متجانسًا؟ فتكون الإجابة بنعم مترددة، بناءً على التشابهات بين الفن الشّمّيّ أو فن الرائحة و«فن الصوت» المعاصر، والتماثلات في تاريخهما، ولكون بعض الفنانين يُصنّفون أنفسهم على أنهم فنانون شمّيّون، وأن بعضهم قد أصدر بيانات فنية للترويج للفن الشمّيّ. وبعدئذٍ أتناول في هذا الفصل إشكالات الأنطولوجيا والتأويل.

الفاصل «كودو: فن البخور»: يوجّه انتباه القارئ إلى حركة إحياء أحد طقوس البخور اليابانية المسمّى كودو، الذي تتنوع ممارساته وتختلف في مدى ارتقائها، ما دعا بعض المنظّرين بالفن وفلاسفته إلى أن يصفوه بأنه نوع فني مميز.

الفصل الحادي عشر «نفحات عطرية: هل العطر فن رفيع؟»: يستعرض الدعوة المنادية بتصنيف أفضل العطور على أنها فنٌّ رفيع. ومن جانبي أرى أن من منظور التعريفات «الجمالية» المعاصرة للفن الرفيع فإن للعطور كافة الخصائص التي تؤهّلها لتكون فنًّا رفيعًا، ومن ذلك تعقّد التركيب والقدرة على التجسيد والتعبير. ومع هذا فإنني في الجزء الثاني من الفصل نفسه أذكر الحجة المعاكسة: أن العطور من منظور التعريفات السياقيّة

أو التاريخية المعاصرة للفن أقرب ما تكون إلى فنون التصميم لا الفنون الرفيعة، بسبب افتقارها إلى المقاصد والمعايير وأساليب التداول المتعارف عليها في جميع الأعمال الفنية. وفي سبيل إعداد هذه الحجة استعنت بنموذج من الممارسات الاجتماعية لعقد مقارنة بين ممارسة نمطية متّبعة في ابتكار عطرٍ راقٍ، وممارسة نمطية متّبعة في ابتكار عملٍ فني تركيبي يتطلب تصميم عطر له خصيصًا. وينتهي الفصل الحادي عشر بأنْ تواجه الأطروحة طريقًا مسدودًا.

الفصل الثاني عشر «العطر بين الفن والتصميم»: يطرح مخرجين من هذا الطريق المسدود. الأول هو إقرار أحد التعريفات المركّبة أو التخييريّة للفن (الرفيع)، والثاني هو نبذ محاولات تعريف الفن (الرفيع) واللجوء إلى محاولة استنباط ما تتطلبه ترقية بعض الممارسات العطريّة إلى مرتبة العطور الفنيّة، وهذا شبيه بترقية بعض أنواع التصوير الفوتوغرافي إلى فن فوتوغرافي، أو مثل رفع بعض أعمال تطريز المفارش إلى درجة فن التطريز.

هذا الحل الذي أطرحه للخروج من الطريق المسدود يعني أن أنواعًا معينة من العطور هي التي يمكن اعتبارها عطورًا فنية، تاركًا السواد الأعظم من العطور الاعتيادية في حرم فن التصميم. ولهذا السبب أجيب في خاتمة القسم الثالث «مقارنة بين الفن الحروفن التصميم» عن المخاوف التي يثيرها الحطُّ من مكانة أرق العطور المستعملة إلى درجة «الفنون الصغرى». فأنا لذلك أقترح اتّباع منظور تعدّديّ لطبيعة الفن، يستبقي التمايزية الثقافية الهامة بين الفن والتصميم دون تقبّل التضمينات التراتيبية المتحيّزة التي نتلمّسها في معظم المفاهيم التقليدية للفنون الرفيعة (أو الكبرى). وأدلّل في دفاعي عن النظرة التعدّدية التي تحفظ كرامة فن التصميم (أو الفن التجاوبي) بصفته ندًا للفن الرفيع (أو الفن الحر) بإيراد حالةٍ مماثلة،

وهي تصاميم الأزياء التي ترتفع أصوات بعض المنظرين والمصممين وقيّمي متاحف الفن بالمناداة بتصنيفها «فنًّا رفيعًا».

التمهيد للقسم الرابع «جماليات وأخلاقيات التعطير»: تدعو إلى اتّباع مفهومٍ تعدّدي للتجربة والأحكام الجمالية، محاكاةً للمطروح من تقبّل التعدّدية في المنظور الفني. وأبيّن هذه المنهجية التعدّدية باستقراء ثلاث محاولات معاصرة لتوسعة المفهوم الجمالي وهي في الوقت عينه خاضعة للانتقاد الأخلاقي: الجمال الوظيفي، والجماليات اليوميّة، وجماليات الأجواء المحيطة.

وفي مقدمة النقاش حول أخلاقيات تعطير الجسد نستعرض قصتين فيهما من العبرة ما فيهما عن مهالك الهوس بالعطور والروائح: رواية «ضد الطبيعة» لجوريس-كارل ويسمانس، ورواية «العطر: قصة قاتل» لباتريك زوسكيند.

الفصل الثالث عشر «دلالات تعطير الجسد وأخلاقياته»: يستفتح بآراء أفلاطون وأرسطو وبعض فلاسفة روما الأخلاقيين وكثير من اللاهوتيين المسيحيين الأوائل إزاء أخلاقيات التعطّر، وهي آراء إن صحّ القول ما زالت تجد صدى لها حتى يومنا هذا. فأشير في هذا الصدد موجِزًا إلى الغياب النسبيّ لهذه التوجّسات الخُلقية في الثقافات الآسيوية والعربية-الإسلامية، ثم أستطرد إلى تحليل الأفكار المعاصرة المتضاربة حول التعطّر من جانبين: الأول هو اتهام العطور بأنّ استعمالها محصور على الإغواء أو إخفاء عيب ما أو التصنّع، والثاني تأصيل دورها في تحقيق الهوية والمتعة والروحانية.

الفصل الرابع عشر «تعطير الجو والعمارة والمدينة»: يناقش النزاع السائد في أعراف المدنية الحديثة في الدول المتقدمة بين الميل المستمر

نحو «إزالة الروائح» وتوجّه القلة التي تنادي بتنويع المعطيات الشمية فيها بصورة أكبر. ويبدأ الفصل بالتعريف بالنزهات الشمَية (smellwalks)، ثم دور الروائح في التصميم الحضري وإدارة المدينة، ويناقش أعمالًا فنية تتناول هذه الموضوعات. ويختتم الفصل بالتأمل في الإشكالات الأخلاقية في تعطير الجو في أماكن العمل والأسواق، والصراع بين المنادين بجدوى العلاج العطري والمطالبين بحظر المعطّرات ممن يعانون الحساسيّة الكيميائية.

الفصل الخامس عشر «تحسين النكهات بالمعطّرات في الطهي المعاصر»: يبحث في الدور المحوريّ للشمّ الأنفي (orthonasal) والشم الخلف أنفي (retronasal) في إدراك النكهات، وتأثيرهما على التجارب الجمالية متعدّدة الحواس في الأطعمة. يستعرض الفصل بعد ذلك بعض التجارب الطليعية للرائحة/النكهة، والتشابهات بين النقاش حول ما إذا كانت فنون الطهي الراقي فنًا رفيعًا وذاك النقاش حول المكانة الفنية للعطور، ثم يختتم بتحليل تأثير روائح الأغذية في التحدّيات الصحيّة التي تسبّبها الأكلات السريعة.

الخاتمة «البرية والحدائق والفردوس»: تبحث في إيجاز إشكالات الرائحة في الجماليات البيئية، في البرية والحدائق، ثم تعرّج إلى تحليل دور الرائحة في تخيّل الفردوس في الثقافتين المسيحية والإسلامية.

الفصل السادس عشر «دعوةٌ للاكتشاف»: ينسج خيوط الجدالات المطروحة في الفصول السابقة، ويناقش في إيجاز ما إذا كانت للأعمال الفنيّة الشمّية القدرة على أن تكون متعمّقة، ويحثُّ المهتمين بالفن والجماليات على التثقّف في علوم الروائح وتنمية حاسة الشم، لكي يتسنّى لهم تقدير الثروات الحسيّة في بيئتنا والإنجازات الإبداعية للفنون الشميّة حق قدرها.

القسم الأول

ما الذي يمكن للأنف معرفته؟

تمهيد

تحدي الفنون الشمّيّة

ذات مرة، جمعت الفنانة واستشارية الروائح سيسيل تولاس (Sissel Tolaas) عيّنات عرقٍ من رجال يتعرضون من حين لآخر لحدوث نوبات هلعٍ، وخلطتها في طلاء خاص استعملته لدهان جدران معرض فني أقيم في معهد ماساتشوستس للتقنية عام 2006م بعنوان «الخوف من الرائحة ورائحة الخوف» (The Fear of Smell and the Smell of Fear)، حيث يتنقل الزوّار في أرجاء غرفة العرض ويلمسون الجدران فتنبعث كل رائحة على حدةٍ. درست تولاس الكيمياء والفن، وتعمل لدى شركة النكهات والعطور الدولية، ومن تصاميمها ابتكار رائحة «سويدية» لمتاجر إيكيا، و«رائحة الموت» لمتحف عسكري ألماني. يحوي مختبرها-مرسمها في برلين أرشيفًا ضخمًا من آلاف الروائح، منها براز الكلاب وقشر الموز والجوارب القديمة والنباتات الغريبة وأعقاب السجائر، والكثير من الزيوت العطرية والعطور الاصطناعية. ومما نجده في مختبرها قطع من اللباد طلبت من المتطوعين في تجربة نوبات الهلع تثبيتها تحت آباطهم ثم إرسالها إليها بالبريد. إن مهمة تولاس هي حثّ الناس على تقدير روائح أجسادهم وروائح محيطهم اليومي، ولهذا كانت أعمالها الفنية تعبيرًا عن هذه الرسالة، فلا وجود لروائح سيئة بطبيعتها، بل نحن نعيش في عالمٍ يعبق بآلاف الروائح المتراكبة المميزة التي تنتظر من يكتشفها. ولهذا فإن لتولاس في ريادة الفن الشَّمّيّ ما لجون كايج في فن الموسيقا.

في عامَيْ 2012-2013م، قدّم معرض «فن الرائحة: 1889-2012» الذي أُقيم في متحف الفنون والتصميم في نيويورك للزائرين تجربةً ماتعةً قدّمت الوجه الآخر من الروائح. كان في المعرض اثنا عشر عطرًا كلاسيكيًا تُرذّ في نفحات من تجاويف سطحية في الجدران، ومرفقٌ بكل عطر اسمه وتاريخ تركيبه واسم صانعه، كأنها سلسلة من اللوحات المرسومة. وعندما تقرأ كتالوج المعرض الذي كتبه القيّم على المتحف تشاندلر بور تجده مطعّمًا بالاستعارات المجازية من تاريخ الفن، فعطر (L'Interdit) الذي ابتكره جيفنشي عام 1957م حمل في المعرض اسم «التعبيرية التجريدية»، أما عطر (L'eau d'Issey) الصادر عن إيسي مياكي عام 1992م فكان عنوانه «التقليليّة». أراد بور من هذه المجازات الوهمية أن يقنع الزائرين أن العطور -كما جاء في تصريحه في أحد اللقاءات- «أعمال فنية حقيقية، جميلة ومؤثّرة جماليًا، وتباري في قيمتها اللوحات والمنحوتات والموسيقا والعمارة والأفلام»[1].

إن العروض المماثلة لمعرض «الخوف من الرائحة» أو «فن الرائحة» تثير تساؤلَيْن متشككَيْن عمّا اصطلح عليه الناس في معاني الفن والجماليات: الأول هو هل أعمال تلك المعارض فنّ حقيقي، أيْ فن رفيعٌ جميل نضعه في مصافّ اللوحات والمنحوتات والموسيقا؟ والثاني هل يمكن أن نعدّ تقدير الروائح المختلفة عبر أعمالٍ تركيبية فنّية أو معارض عطرية تجارب جمالية مشابهة لتجربة تأمل لوحة، أو الإصغاء إلى معزوفة، أو الوقوف بإجلال أمام شلال عظيم؟

---

(1) اقتباس من مقال (Scents & Sensibility) لباربرا بولاك المنشور في مجلة (ARTnews) المجلد 110 العدد 3 (2011)، صفحة 92 وقد ضمّ الكتالوج منشورات وصفية موجزة وعينات من كل عطر. انظر كتالوج (The Art of Scent: 1889-2012) لتشاندلر بور (نيويورك: متحف الفنون والتصميم، 2012).

لننظر أولًا إلى تصنيف الفن الرفيع الذي يدور محوره حول الفنون البصرية والسمعيّة ويكاد يستثني الأعمال المستوحاة من الروائح. منذ أواخر القرن الثامن عشر جرى حصر الفنون الرفيعة في الأعمال التي تنتمي إلى صنوفٍ فنية معياريّة محددة، مثل الشعر والرسم والنحت والعمارة والموسيقا الكلاسيكية والباليه، ثم طالت القائمة بحلول منتصف القرن العشرين فشملت بعض أنواع التصوير الفوتوغرافي والأفلام والرقص الحديث وموسيقا الجاز. ومنذ أواخر خمسينيات القرن العشرين حتى الآن تزايدت بنود قائمة الفنون الرفيعة تصاعديًا مع شروع فنانيها بتجربة ضروبٍ تعبيرية غير مطروقة من قبل، باستعمال مواد جديدة، وأصوات جديدة، وحركات جديدة، وتقنيات جديدة، وأشكال ومحتويات جديدة. وكان هذا التوسّع في التعبير أكثر جلاءً في الفنون البصرية، حيث انصرف الفنانون إلى تنصيب الأعمال التركيبية أو الأدائية أو التشاركية المعتمِدة على عناصر موجودة أو مستحدثة، كاللباد أو الشحوم أو الألعاب كالدببة المحشوة، أو حتى أسماك القرش المحفوظة في الفورمالدهايد. ولا مناص في تلك الظروف من استعمال بعض الفنانين للروائح عمدًا في أعمالهم (وإن كانت هناك بعض السوابق الابتكارية التي ظهرت في مطلع القرن العشرين). ولكن حالما بدأ توظيف أي بادرة أو نشاط أو تكنيك أو مادة -ومنها الروائح- في ابتكار أعمال فنية رفيعة أو كبرى، فُتحت الكوّة على مصراعيها لاحتمالية ترقية الكثير من ضروب الفنون المتعارف عليه بأنها «صغرى» إلى مرتبة الفنون الرفيعة، سواء أكانت تلك الفنون مصنّفة بأنها فنون تصميميّة أو زخرفية، أو حرف يدوية، أو أعمال ترفيهية أو ترويحية. وتعالت أصوات فناني ومحبي الفنون الصغرى -كتطريز المفارش، ورسم القصص المصوّرة (الكوميكس)، وفن الطهي، وتصميم ألعاب الفيديو، وتصميم الأزياء، وابتكار العطور- داعين إلى تصنيفها فنونًا رفيعة، ولكن قوبلت تلك الجهود

الارتقائيّة بمقاومة نقّاد الفن ومنظّريه وفلاسفته. وينبغي أن نتذكرهنا أنَّ أيَّ نقاش يتناول معظم ضروب الفن المرقّاة حديثًا يُستعان فيه بالمصطلحات المتعارف عليها في تحليل التصنيفات الفنية التقليدية، أي من حيث الشكل والمحتوى. وهذا ما لا يمكن أن يكون عند تفنين الروائح، فأنّى لنا أن نتحدث عن الشكل والمحتوى في أعمالٍ مصنوعةٍ من الرائحة؛ ذاك الشيء عديم الشكل، سريع التلاشي، الضارب في الحسيّة؟

والتساؤلات عينها تتبادر إلى الذهن من حيث إن كان من المنطقي استعمال المفاهيم التقليدية للتجارب والأحكام الجمالية في تأويل استجابتنا للأعمال الفنيّة الرائحية. منذ القرن الثامن عشر والتذوّق الجماليّ للفن والطبيعة توجّهه قناعتان: الأولى أنَّ أسمى التجارب والأحكام الجمالية -بخلاف المتع الحسيّة المحضة- لا بُدَّ أن تتأمل عناصرها «بصورتها الجوهريّة» أو «بتجرّد من الاهتمام»، وليس كوسيلة لتحقيق شيء آخر. والثانية أن استجابتنا الحسيّة باللذة أو الألم لا بُدَّ أن تحتوي على مكوّن معرفي أو تأملي. وعبّر عنها كانط بأسلوب كلاسيكي بمقارنته بين اللذات التأملية المتأتية من الذائقة، التي تنطوي على متسعٍ من الفهم والخيال، واللذات الحسيّة الخالصة التي دعاها بالملائمة. كذلك يرى أن الحكم الجمالي بناءً على اللذة الحاصلة من الذائقة التأملية قد ينطبع بطابع من الكليّة، ولكن أي نزاع حول صحّة اللذات الحسيّة للملائم لن يكون ذا معنى لعدم وجود أي طريقة لتسوية الخلافات التي يكون محورها التفضيلات الشخصية[2]-[3].

(2) سمّى كانط الذائقة التأملية والذائقة الملائمة كلهما بالذائقة الجمالية، لأن الذائقتين تشغلان الحواس، ولكن الاستعمال الفلسفي اللاحق طفق يحصر الجمالية الحقيقية بالذائقة التأملية فقط. انظر كتاب (Critique of Judgment) لإمانويل كانط بترجمته الإنجليزية للمترجم فيرنر بلوار (إنديانابوليس: هاكيت، 1987)، الصفحات 43-64.

(3) الترجمة العربية مأخوذة من كتاب نقد ملكة الحكم، إمانويل كانط، ترجمة سعيد الغانمي، ص 126 المترجمة

وبالرغم من أن مفهوم الجماليات قد مرّ بتقلّبات عديدة منذ كانط، وأن مفهوم «التجرد من الاهتمام» التصقت به سمعة سيئة، فإن المناداة باحتواء التجربة والحكم الجمالي على مكوّنٍ معرفي[4] أو تأملي ما زالت قائمة، ويبدو أن من العسير تطبيقها على التجارب الشميّة مثلما تنطبق على المفهوم التقليدي للفن الرفيع، لأنّ قلّةً من الناس من يجيد التعرّف على الروائح وتسميتها، ناهيك بوصفها والنقاش حولها نقاشًا نقديًا. كما أن الأعمال الفنية البصرية أو السمعية، كاللوحات والمنحوتات والموسيقا، أكثر موضوعيةً ودوامًا وأيسر في إعمال الفكر التأملي «بصورتها الجوهرية»، مقارنةً بالمنتوجات الرائحية كالعطور، أو الأعمال الفنية مثل «الخوف من الرائحة ورائحة الخوف» الذي لن يولّد على الأرجح إلا قبولًا أو نفورًا حسيًّا محضًا. زد على ذلك أن الفنون الرفيعة الكبرى لها تاريخ عريق من النقد الفني والنظريات الجماليّة، في حين أن مصطلح «الفن الشّمّيّ» نفسه حديث العهد في قاموسنا. فمن الطبيعي إذن أن نسأل: كيف يتسنّى للمرء تدريب ذهنه نقديًا لتحليل شيء طيّارٍ متلاشٍ غير محسوس، مثل الروائح والأعمال الفنية المزعومة المصنوعة منها؟ إن فناني الشم المعاصر مثل تولاس ومناصري ترقية العطور إلى مرتبة الفن الرفيع مثل بور يقاتلون على جهتين: التراتيبيّة الحسيّة المتجذّرة لدى الناس، وموروث من النظريات الجمالية المناوئة لحاسّتي التذوق والشم اللتين يُزعم تدنيهما.

سوف يحلّل الفصل الأول بعض الأسباب التي غالبًا ما تُورد لتهميش دور الروائح وحاسة الشم في الابتكار الفني والتذوّق الجمالي. حيث يتناول الجزء الأول منه «التعصّب التاريخي ضد الرائحة» تاريخ التعصبّات المساقة ضد

(4) بعد بحث طويل في المعاجم العربية ارتأيت ترجمة كلمة «cognition» بالمعرفة و«cognitive» بالمعرفي خضوعًا لإجماع المختصين في علم النفس والعلوم العصبية على أنه أقرب للمعنى من «إدراكي» أو «ذهني». المترجمة

المقوّمات الجمالية للرائحة. أما الجزآن الثاني والثالث «الحجة المعارضة للروائح» و«الحجة المعارضة لحاسة الشم» فيجمعان بمنهجيةٍ أكثر الحجج المذكورة المناهضة للروائح وحاسة الشم، ولكل حجة معارضة أورد حججًا منافحة أوضّح فيها إمكانات الشم المعرفية. ثم تتولى الفصول المتبقية من القسم الأول مهمة اختبار تلك الحجج المنافحة بمقارنتها بالأدلة الشمية من علم الأعصاب وعلم النفس المعاصرين.

ولكن قبل الشروع في الفصل الأول، لنلقِ نظرة على أفكار فيلسوف معاصر أكّد بضمانات لا لبس فيها الأهمية الفلسفية للحواس، وخاصةً حاسة الشم: فريدريش نيتشه.

مقدمة

أنف نيتشه

«وأي أدوات ملاحظة غاية في الرهافة لدينا في حواسنا! هذا الأنف على سبيل المثال، ذلك الذي لم يخصّه أي فيلسوف إلى حد الآن بما يستحق من عبارات الإكبار والامتنان»[5].

نيتشه، «غسق الأوثان»

هذه الكلمات جزء من حملة هجوميّة شنّها نيتشه على «مومياء الأفكار»، وهم الفلاسفة من أمثال كانط وهيغل وشوبنهاور، الذين يدّعون أن الجسد -وحواسّه- مضلّل"[6]. يقلب نيتشه الطاولة عليهم. يقول إن حاسة الشم أداة قوية في «تشمّم» أكاذيب أولئك الذين يتجاهلون دور الجسد في التفكير، وإن الأنف الفلسفي يستطيع رصد أي عائق في طريق المرء إلى القوة وتحقيق الذات. وكما يذكر في كتابه «في جنيالوجيا الأخلاق» فإن: كل حيوان هو، بغريزته أيضًا وبرهافة حس، أعلى شأوًا من كلّ عقل، إنما يمقت أشدّ المقت - مع قدرته الدقيقة على تشمّمٍ (Witterung) - كلَّ ضرب من التطفل أو

(5) الترجمة العربية مقتبسة من كتاب غسق الأوثان أو كيف نتعاطى الفلسفة قرعًا بالمطرقة، فريدريش نيتشه، ترجمة: علي مصباح، ص 38. المترجمة

(6) انظر كتاب (The Portable Nietzsche) لفريدريش نيتشه بترجمته الإنجليزية للمترجم والتر كوفمان (نيويورك: فايكنغ برس، 1954). استعرتُ عنوان القسم الأول لكتابي هذا من عنوان كتاب أيفري غيلبرت (What the Nose Knows)

الشغب أو الموانع التي تقف أو يمكن أن تقف أمامه في هذه الطريق نحو أقصى المستطاع[7-8]. فالقدرة على «التشمّم» التي وصفها نيتشه هي غريزة الكشف عن مكان الضعف والانحدار الفكري.

كذلك كتب نيتشه في النسخة المنقّحة من أولى مؤلّفاته «مولد التراجيديا»: «إن مَن لا يعي معنى «الديونيسية» بنفسها ولكن يجد نفسه في تلك الكلمة فليس في حاجة إلى تفنيدات من أفلاطون ولا الكنيسة ولا شوبنهاور. فهو يشمّ الانحطاط بنفسه». وتقود هذه الفكرة نيتشه إلى أشهر تركيباته للقدرة الشخصية على تشمّم الكذب: «أنا أول من اكتشف الحقيقة لأني أول من عرف "وشمّ" طبيعة الأكاذيب... إن مكمن عبقريتي في منخريّ». قد يحسب المرء هذا تنميقًا فصيحًا ليس إلا، ولكنه في الحقيقة يعكس إيمان نيتشه بأنّ الشمّ نموذج للرابطة الوثيقة بين الفكر والجسد، والأنف هنا يمثّل كامل الجسد[9]. وكما ذكر في بداية «في جنيالوجيا الأخلاق»: «من تأتّى له الشم لا بأنفه فقط بل بعينيه وأذنيه أيضًا فسيجد الروائح في كل موضع يقصده. روائح كروائح المستشفيات ومصحّات المجانين».

إن الفلسفة من منظور نيتشه هي أسلوب حياة يتطلّب الاندماج التامّ بين العقل والجسد، بين التفكير والإحساس. وأن تتبع منهج نيتشه يعني أن تقبل تنفّس هواء القمم العليل: «هواء قوي ... الفلسفة كما عرفتها وعشتها

---

(7) انظر كتاب (Werke in Drei Banden) لفريدريش نيتشه (ميونخ كارل هانزر فيرلاغ، 1960) الصفحة 848. ترجم والتر كوفمان كلمة (Witterung) هنا بعبارة "القدرة على التمييز"، ولم يأخذ بمعناها الأدق وهو تتبع الإنسان أو الكلب رائحة الشيء. انظر كتاب (Basic Writings of Nietzsche) بترجمته الإنجليزية للمترجم والتر كوفمان (نيويورك: مودرن لايبرري، 1968)، الصفحة 543 وقد نقلتُ بقية الاقتباسات المنسوبة لنيتشه من هذا الكتاب الأخير.

(8) الترجمة العربية مقتبسة بتصرف من كتاب في جنيالوجيا الأخلاق، فريدريش نيتشه، ترجمة: فتحي المسكيني، ص 148. المترجمة

(9) تحدّثتْ شانتال جاكي في كتابها (Philosophie de l'odorat) في الصفحات 410-425 عن استعمال الأنف مجازًا للتعبير عن كامل الجسد في فكر نيتشه

حتى الآن تعني العيش طوعًا بين الجليد والجبال الشاهقة، بحثًا عن كل ما هو غريب ومريب في الوجود». وما قد يكون أغرب وأكثر ارتيابًا لمعظم المفكرين الغربيين من حاسة الشم؟ ولهذا أوردت تأملات نيتشه في بداية رحلة استكشاف القوى الجماليّة للشم، تلك الحاسّة التي إما تجاهلها كثير من الفلاسفة والمفكرين المعاصرين، أو حطّوا من شأنها، أو وصموها بالحيوانية وعديمة النفع.

1

الخوف من الرائحة

إنْ كنتَ يومًا قد «توقفت وشممت الورود» كما يقول المثل القديم فعلى الأرجح أنك لاحظت أن معظم الورود لا رائحة لها. السبب في ذلك هو تركيز أكبر الجهد في عمليات إنتاج الورود التجارية منذ القرن التاسع عشر على مظهرها الشكليّ وتحمّلها للعوامل الخارجية، لا على رائحتها. لم يكن هذا الحال في الماضي، ويشهد بهذا شيكسبير في السونيتة 54:

> الوردة تبدو جميلة، لكننا نحس بها أكثر جمالًا
> من أجل ذلك العطر البديع الذي يعيش فيها[1]

ورغم ما شهدنا مؤخرًا من إحياءٍ لحركة استنبات الورود ذات العبير الفوّاح، فإن انتشار الورود جميلة الشكل عديمة الرائحة في متاجر الزهور والحدائق العامة ما هو إلا مؤشّر من مؤشرات الانحياز البصري الذي هيمن على الثقافة الغربية -وخاصة الفلسفة- في مجالات الفن والجماليات. تقول الفيلسوفة كارولين كورزماير في هذا الشأن: «في تحليلات الحواس في الفلسفة الغربية تكون للمسافة بين الشيء ومتلقّيه أفضليّة معرفية وأخلاقية وجماليّة»[2]. وعلى النقيض، فإن الحواس «التماسيّة» وهي الشمّ والتذوّق واللمس لها

(1) الترجمة العربية مقتبسة من كتاب سونيتات شكسبير الكاملة، وليام شكسبير، ترجمة: بدر توفيق، ص 73. المترجمة

(2) انظر كتاب (Making Sense of Taste: Food and Philosophy) لكارولين كورزماير، ص 12.

(1) الترجمة العربية مقتبسة من كتاب سونيتات شكسبير الكاملة، وليام شكسبير، ترجمة: بدر توفيق، ص 73 المترجمة

(2) انظر كتاب (Making Sense of Taste: Food and Philosophy) لكارولين كورزماير، ص 12

المقام الأدنى، لأنها تحمل متلقيها على التماسّ الجسماني بالشيء. لننظر في إيجاز إلى هذا التقليد الذي يعود تاريخه إلى أفلاطون.

التعصّب التاريخي ضد الرائحة

لم يكن أفلاطون وأرسطو رافضَيْن لقدرات حاسة الشم البشرية كما يرفضها بعض الفلاسفة المعاصرين، ولكنهما أيضًا لم يكونا مؤيديْن لفكرة ملكة الرائحة الفكرية أو إمكاناتها الجمالية. في «طيماوس» مثلًا يعتنق أفلاطون فكرةَ العَلاقة بين اللغة والرائحة التي أربكت الفكر الغربي حتى يومنا، فيقول إن الروائح: «ليس لها أسماء لأنها لا تتألف من عددٍ مُحدَّد من الأنواع البسيطة. ولذلك فإن التمييز الواضح والوحيد بينها يكون ذا وجهين: حسنة ومستقبحة»[3]. أما العلاقة بين الرائحة وما اصطلحنا على تسميته بالتجربة الجمالية، فيدّعي أفلاطون في «هيبياس الأكبر» أن الجمال لا يتأتّى إلا من خلال حاستَي السمع والبصر، «وإلا فسيضحك علينا الجميع لو قلنا إن أي رائحة حسنة جميلة»[4].

وضع أرسطو البصر على رأس تراتيبية الحواس، ولكنه أيضًا أنزل الشمَّ في موضعٍ وسطٍ بين الحواس اللاتماسية وهي البصر والسمع، والحواس التماسية وهي اللمس والتذوق[5]. ولاحظَ مثلما لاحظَ أفلاطون افتقارَ اللغة إلى مفردات خاصة بالروائح، حيث قال إن الروائح غالبًا ما تأخذ أسماء

(3) انظر كتاب (Plato's Cosmology: The Timaeus of Plato Translated with a Running Commentary) لأفلاطون، بترجمة فرانسيس ماكدونالد كورنفورد (نيويورك: ليبرال آرتز برس، 1957)، الصفحة 273. ومع ذلك يقول أفلاطون في «فيليبوس» إن لذّة الروائح المنفصلة - وإن كانت أقل عظمةً - مشابهة للذات الخالصة المتحصلة من الأشكال المجردة والألوان النقية والأصوات. انظر كتاب (The Collected Dialogues of Plato) بتحرير إيدث هاملتن وهنتنغتن كاريز (برنستن: مطبعة جامعة برنستن، 1961)، الصفحات 1123-1133

(4) انظر كتاب (The Collected Dialogues of Plato)، الصفحة 1552

(5) انظر كتاب (Nichomachean Ethics) لأرسطو، بترجمة ديفيد روس، ومراجعة جون لويد أكريل وجايمس أوبي أرمسن (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 1998)، الصفحة 259

النكهات، ثم تُتبع بوصف يُستدل منه بحسنها أو قبحها. ولكن أرسطو ذكر كذلك أنَّ للبشر نَوعيْنِ من الشَّم، ولو أنه كرّس في الذي يعنينا منهما بعض التمعّن لفتح الباب لاعتبارات الشم الجمالية الإيجابية. النوع الأول من الشم هو ما يتشارك به الإنسان مع الحيوان وهو مرتبط بالتذوق ارتباطًا شديدًا، بحيث تكون لذاته أو آلامه كلها «عرضية». والمعنى هنا أن هذه الروائح مرتبطة بجوع الإنسان أو شبعه، وهو أمر لاحظه الباحثون المعاصرون كذلك. فعندما نجوع نجد رائحة الفاكهة أو اللحم مذهلة، ولكن إن امتلأت بطوننا فلا تجذبنا الرائحة نفسها، بل إننا قد ننفر منها. أما النوع الثاني من الشم لدى أرسطو فعند البشر خاصةً، ويرى الإنسان في مباعثها رائحة حسنة أو مستقبحة «بصورتها الجوهريّة»، مثل رائحة الأزهار[6]. وتلاحظ الفيلسوفة شانتال جاكي في هذا المقام أن هذا المنظور الثاني للشم كان من الممكن أن يشرّع الأبواب نحو تأملات جماليّة إيجابية للشم، ولكن هذا لم يحدث لا لأرسطو ولا للذين تعاقبوا خلفه[7]. ولم يكتفِ أرسطو بنظرته السلبية نحو الفن الشَّمّيّ متمثِّلًا بالعطر (انظر الفصل 13)، ولكنه في استعراض فنون المحاكاة في مؤلفه «فن الشعر» نجده يناقش فقط لذّات البصر والسمع، مؤكّدًا أن المسرحيات الدرامية واللوحات تجلب لنا متعة بطريقة تمثيلها للعالَم، وهذا ما يُفترض أنه لا يكون مع الشم والتذوق[8]. ففنون المحاكاة من منظوره تستهدف الملذّات الفكرية عبر البصر

(6) للاطلاع على مناقشة هذه المسائل، انظر تعليق ديفيد روس على كتاب أرسطو (Parva Naturalia)، (أكسفورد، كليرندون برس، 1955)، الصفحات 209-217. يشكو أرسطو في «عن الروح» من مشقة تعريف حاسة الشم البشرية، وعزى ذلك إلى ضعفها مقارنةً بحاسة الشم الحيوانية. انظر كتاب (Basic Works of Aristotle) بتحرير ريتشارد ماكيون (نيويورك: راندوم هاوس، 1968)، الصفحات 573-574. انظر أيضًا مقال (Aristotle on the Sense of Smell) لتوماس جوهانسن المنشور في مجلة (Phronesis) العدد 41 (1996)، الصفحات 6-7.

(7) انظر كتاب (Philosophie de l'odorat) لشانتال جاكي، الصفحات 44-45.

(8) يشير كيفن سويني إلى هذه المسألة في حديثه عن أرسطو في كتابه (The Aesthetics of Food)، الصفحات 49-50.

والسمع ولها بُعدٌ أخلاقيّ، على خلاف فنون العطارة أو الطهي التي تستهدف الحواس الجسدية[9].

في فلسفة العصور الوسطى حمل توما الأكويني الراية التي رفعها أفلاطون، فقال: «لنا أن نتكلم عن المناظر الجميلة والأصوات الجميلة، ولكن لا وجود للطعم الجميل أو الروائح الجميلة»[10]. واستمر هذا الاستصغار لشأن الشم والتذوق من بين الحواس كافةً (وإن نال اللمس حظًّا أوفر قليلًا) وإمكاناتها الجماليّة حتى الفلسفة الحديثة المبكرة. (كان سبينوزا من الاستثناءات المميزة، حيث كتب في القرن السابع عشر: «وعلى الإنسان الحكيم إذن أن يستعمل الأشياء ويتمتع بها قدر الإمكان... وعليه أن يستخدم لإصلاح ذاته واستعادة قواه أغذية ومشروبات لذيذة متناولة بمقادير معتدلة، كما عليه أيضًا أن يستعمل العطور ويستمتع بالنباتات المخضوضرة وبالحلي والموسيقا والألعاب المرنة للجسم والعروض المسرحية»)[11][12]. أما الفلاسفة الآخرون فلم يكن للشم والتذوق أي اعتبار لديهم. وإن اتفق الفلاسفة العقلانيون مثل ديكارت والتجريبيون مثل جون

(9) انظر كتاب (Nichomachean Ethics) لأرسطو، الصفحة 186 ويشير ديفيد سامرز إلى أن أرسطو وضع الرسم في مرتبة أعلى قليلاً من العطارة والطهي. انظر كتاب سامرز (The Judgment of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics)، (كامبردج: مطبعة جامعة كامبردج، 1987)، الصفحة 62 وانظر أيضًا كتاب (Making Sense of Taste: Food and Philosophy) لكارولين كورزماير، الصفحة 24.

(10) انظر مقال (Aquinas on the Aesthetic Relevance of Tastes and Smells) لدونالد ماكوين المنشور في مجلة (British Journal of Aesthetics) المجلد 33، العدد 4 (1993). وانظر أيضًا كتاب (The Aesthetics of Thomas Aquinas) لأمبرتو إيكو (كامبردج، مطبعة جامعة هارفارد، 1988)، الصفحات 57-58

(11) انظر كتاب (Ethics) لسبينوزا بالترجمة الإنجليزية للمترجم جورج هنري رادكليف باركنسن (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2000)، الصفحة 260 انظر أيضًا ما كتبته شانتال جاكي عن سبينوزا في كتابها (Philosophie de l'odorat)، الصفحات 76-78.

(12) الاقتباسات العربية مأخودة من كتاب علم الأخلاق، باروخ سبينوزا، ترجمة: جلال الدين سعيد، ص 275. المترجمة

لوك على أمر فإنما كان اتفاقهم على أن التذوق والشم لا يمنحان الإنسان إلا معرفة ذاتية «لصفات ثانوية»[13]. حتى فلاسفة التنوير في القرن الثامن عشر، الذين احتفوا عامةً بالحواس باعتبارها أصل المعرفة، لم يرفعوا مكانة الشم بين بقية الحواس، ومنهم كونديياك في تجربته الفكرية الشهيرة التي تصوّر فيها تمثالًا تُبث فيه الروح، وتستيقظ حواسه واحدة تلو الأخرى، جعل الشم أول حاسة تستيقظ والسبب هو أنها أضعف الحواس، فهو وإن لم يستنقص الشم تمامًا لكنه أعطى حاسة البصر مكان الصدارة[14]. وعن فكرة أن يكون للشم دورٌ في الفنون الرفيعة فنجد رأيًا نموذجيًا يقدّمه الفيلسوف هنري هوم لورد كاميس حين قال: «أُبتكرت الفنون الرفيعة لمتعة العين والأذن بغض النظر عن الحواس المتدنية»[15].

في نهاية القرن الثامن عشر، يؤكد كانط (الذي عبّر عن المفهوم الجديد للجماليّات بصفتها إحساسًا تأمليًا وليست إرضاءً حسيًا، وتأثر به الكثيرون) على أن حاسّتَي الشم والتذوّق -بخلاف البصر والسمع- تجعلاننا واعينَ بحالاتنا الجسدية، لا بالشيء المحفّز للحاسة. يكتب في «محاضرات في الأنثروبولوجيا»: «إن رأيتُ شيئًا فأنا أصرف انتباهي إلى هذا الشيء، ولكن إن

---

(13) لكن الفيلسوف التجريبي توماس ريد منح حاسة الشم مكانة عالية في مؤلفه عن الحواس. انظر كتاب (The Aesthetics of Food) لكيفن سويني، الصفحات 108-110. انظر أيضًا مقال (Reid on Olfaction and Secondary Qualities) لجايك كولني دان المنشور في مجلة (Frontiers in Psychology) العدد 974 (2013)، https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.00974

(14) انظر كتاب (Philosophical Writings of Étienne Bonnot, Abbé de Condillac) لإيتين بونوت دي كوندياك، المجلد 11، بترجمة إنجليزية للمترجمَين فرانكلين فيليس وهارلين لين (هلرديل-نيوجرزي: لورنس إيلبوم، 1982). الاختلافات كثيرة في الموروث الغربي حول المسافة الفاصلة بين الحواس المتدنية عن الحواس الرفيعة، وأسباب تدنّيها، ودرجات الحواس المتدنية بين بعضها. لمزيد من النقاشات حول مفكري القرن الثامن عشر، انظر كتاب شانتال جاكي (Philosophie de l'odorat)، وكتاب (Scent: The Mysterious and Essential Powers of Smell) لأنيك لو غورير بترجمة إنجليزية للمترجم ريتشارد ميلر (نيويورك: راندوم هاوس، 1992)، الصفحات 164-178

(15) انظر كتاب (The Elements of Criticism) لهنري هوم لورد كاميس، الجزء 1 (هيلدسهايم: غورغ أولمز فيرلاغ، 1970). وأشكر كارولين كورزماير على التوصية بالكتاب.

شممت أو تذوقت شيئًا فانتباهي ينصرف إلى الأثر الذي أحدثه في جسدي»[16]. وعليه فلا مكان للشم (أو التذوُّق أو اللمس) في الجماليّات التأملية الكانطيّة، بل فقط للبصر والسمع. فالعناصر (البصرية) الأصلية في الزهرة مثلًا تمثّل ما يسميه كانط «الجمال الحرّ» أي الذي يحرك إجماعًا كليًّا على وجوده، أما رائحتها الحسنة «فلا إجماع فيها على الإطلاق؛ فهي تعجب شخصًا ما وتقزّز آخر»[17]. وكذلك فعل هيغل عندما استبعد الحواس «الدونيّة» من التقدير الأصيل للفن، فقال: «يظهر الجانب الحسيّ للفن من خلال حاسّتَي البصر والسمع النظريتين فقط»، بينما الشم والتذوق «فمستبعدتان من اللذة الفنية»[18]. ولم يكن الاعتبار العالي الذي وضعه بعض الفلاسفة الماديين من أمثال فويرباخ ونيتشه للشم ذا تأثير أمام النبذ الكانطي والهيغلي الذي هيمن على الفكر الفلسفي اللاحق. ولهذا نجد آثارًا للتباين العام بين حاسّتَي البصر والسمع الساميتين «النظريتين» (أو بالأحرى «الجماليتين») وحاستَي الشم والتذوق المتدنيتين «الجسديّتين» في كتابات خورخي سانتيانا وإدوارد بولو في مطلع القرن العشرين، وصولًا إلى مؤلفات فلاسفة العقود الأولى من هذا القرن، أمثال روجر سكروتن ودينس دتون وآلان كارسلن وغلين بارسنز وجاين فورمي[19]. وما زالت هذه الادعاءات التقليدية وغيرها الكثير

(16) انظر كتاب (Lectures on Anthropology) لإيمانويل كانط بترجمة روبرت كلوس وروبرت لاودن وفليبستاس مونزل وآلن وود (كامبردج، مطبعة جامعة كامبردج، 2012). ص 67.

(17) انظر كتاب (Critique of Judgment) لكانط، الصفحة 145

(18) انظر كتاب (Aesthetics. Lectures on Fine Art) لجورج فيلهلم فريدريش هيغل، الجزء 1، بترجمة توماس مالكوم نوكس (أكسفورد، كليرندون برس، 1975)، الصفحة 38.

(19) انظر كتاب (The Sense of Beauty) لجورجي سانتيانا (نيويورك: راندوم هاوس، 1955 [1896])، الصفحات 68-69، ومقال (Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle) لإدوارد بولو في كتاب ستيفن ديفيد روس (Art and Its Significance) (ألباني، مطبعة جامعة ولاية نيويورك، 1999)، الصفحة 465، وكتاب (I Drink Therefore I Am) لروجر سكروتن (لندن، كونتنيوم، 2009)، الصفحة 122، وكتاب (The Art Instinct: Beauty, Pleasure and Human Evolution) لدينس دتون (نيويورك، بلومزبري، 2009)، الصفحات 207-212، وكتاب (Functional Beauty) لآلان كارسلن وغلين بارسنز (أكسفورد، مطبعة جامعة —

مما نظّر بها المفكرون لتسويغ الاستخفاف بالإمكانات الفنية والجمالية للروائح وحاسة الشم رائجة في الثقافة العامة. وينبغي الآن الالتفات إلى أهمّ تلك الادّعاءات السلبيّة الراسخة، وتقديم الحجج المعاكسة لها التي تدعم الإمكانات الجمالية والفنية لحاسة الشم.

الحجة المعارضة للروائح

فلنبدأ باستقراء احتجاجين تقليديين على الروائح بصفتها وسيلة ممكّنة للابتكار الفني أو مبعثًا للاهتمام الجمالي، وهو أن الروائح متلاشية وعديمة البنية، فلا يمكن تنسيقها على نحو يجعل منها أداةً ناقلة للمعنى. فهيغل مثلًا يقول إن الروائح ما هي إلا نتاج «ما هو في سبيله إلى الفناء»[20]، وبعده بقرنٍ يأتي فيلسوف الفن مونرو بيردسلي ليؤكّد أن النكهات والروائح لا يمكن أن «تُرتّب تسلسليًا، ولهذا فلا يمكن أن نستنبط من الروائح مبادئ للتركيب كي نبني منها أعمالًا أكبر». ويتابع:

> افترض أنك تحاول أن تصنع آلة أرغن تصدر الروائح بدلًا من الألحان، ومع كل نقرة على مفاتيحها ينبعث في الهواء شذا عطر أو عبق براندي، أو رائحة عشب مجزوز، أو فطيرة يقطين. بأي مبدأ سوف ترتّب مفاتيح هذا الأرغن؟ أكما تُرتب مفاتيح البيانو تصاعديًا؟ وكيف تخرج منه مؤلّفات منهجية منتظمة وقابلة للتكرار، شريطةَ أن تكون كذلك متناغمة وماتعة؟[21]

— أكسفورد، 2008)، الصفحات 167-195. ومقال (The Aesthetics of Daily Life) لكريستفور داولنغ في مجلة (British Journal of Aesthetics) المجلد 50 العدد 3 (2010) الصفحات 226-238. وكتاب (The Aesthetics of Design) لجاين فورسي (أكسفورد، مطبعة جامعة أكسفورد، 2013)، الصفحات 209-210

(20) انظر كتاب (Aesthetics. Lectures on Fine Art) لهيغل، الصفحة 38

(21) انظر كتاب (Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism) لمونرو بيردسلي (نيويورك، هاركورت برايس آند وورلد، 1958) الصفحة 99

يرى بيردسلي أنه لا يوجد نظام متكامل في مجالي التذوق والشم الحسيين «لإنشاء أعمال ذات توازنٍ أو ذروة أو تطور أو نمط». وهذا هو السبب وراء عدم وجود «سيمفونيات تذوّقية وسونيتات شميّة»[22].

ومن المفارقات أن كان أحد الأعمال الفنية الشميّة المثيرة للاهتمام قد صُنعت في بداية هذا القرن، وهو بيانو رائحيّ ذو ستة وعشرين مفتاحًا، دعاه مخترعه بيتر دي كوبير (Peter de Cupere) أولفاكتيانو (Olfactiano)، وعزف عليه مقطوعة اسمها «سونيتات بروكسل الرائحية» عام 2004م. وسوف أرجئ النقاش عما إذا كان بيانو دي كوبير الرائحي وسونيتاته، أو غيرها من الأدوات الموسيقية-الرائحية ومعزوفاتها التي ظهرت منذ ذلك الحين، تستحق أن توصف بأنها «فنٌ رفيع» إلى فصل لاحق. ما يمكن أن نؤكّده هنا هو أن وجود مثل هذه الأعمال يحيي الجدال حول استعمال الروائح خامةً فنية وتوظيف حاسة الشم أساسًا للتأمل الجمالي بشكل لم يتكهن بيردسلي بوجوده. والحق يقال إنه كتب ذلك قبل عصر «ما بعد الخامة» (postmedium) الذي حرّك عالم الفن نحو الأعمال المفاهيمية والأعمال التركيبية والأدائية التي تحتل مكانة ثقافية هامة اليوم. ومع ذلك نجد فلاسفة آخرين معاصرين يتخذون موقفًا شبيهًا بموقف بيردسلي، منهم مثلًا روجر سكروتن الذي يرى أن الروائح تمتزج فتفقد شخصيتها، وأنها تظلُّ حرّة تطفو في الهواء دون وثاق، فلا تستطيع تكوين أي توقعات أو إثارة أو تناغم أو تشويق أو تنفيس[23].

لا حجة نردُّ بها على بيردسلي وسكروتن، ما خلا أن نشير إلى أن متاحف الفن استضافت وتستضيف أعمالًا من الفن الشَّمّيّ، وأن بعض هذه

(22) المرجع السابق، الصفحة 99.

(23) انظر كتاب (I Drink Therefore I Am) لروجر سكروتن، الصفحة 162. ويقدّم دتون حجة مماثلة في كتاب (The Art Instinct)، الصفحة 207.

الأعمال مثل «الأريا الخضراء: أوبرا عطرية» تكوّن «توقعات وإثارةً وتناغمًا» لدى متلقها. وفي المقام الأول -كما يشير الفيلسوف فرانك سبلي- فإن التحجّج بالتلاشي والزوال اعتراضًا على استخدام الروائح خامةً فنية يناقض تجربتنا الجمالية مع بقية الأشياء المتعارف عامةً على جماليتها (مثل عواصف البحر أو تغريد العصافير) ويخالف ضروبًا فنية رفيعة راسخة في ثقافتنا، مثل الموسيقا الارتجالية والفنون الأدائية[24].

أما الاحتجاج الثاني بانعدام البنية، ولو غضضنا الطرف عن الحجة القائمة فعلًا وهي وجود أعمال مثل «الآريا الخضراء». فيتناسى أن ثمة طلبة جادين من دارسي فن العطور وصنع النبيذ يصدرون أحكامًا جماليةً خبيرة وفقًا لتسلسل النكهات وتركيبة الرائحة (انظر الفصل 11). وربما يرى المرء شيئًا من المنطق بادئ الأمر في حجة انعدام بنية الروائح بسبب انعدام خبرة السواد الأعظم من الناس وقلة تمرّسهم على تحليل تراكيب رائحية معقّدة، في حين لدى معظم الناس تجربة سابقة في تقدير بنية الأعمال الفنية البصرية والسمعية.

الحجة المعارضة لحاسة الشم

ننتقل من الحجج المعارضة للإمكانات الفنية للروائح إلى تلك القائلة بافتقار حاسة الشم البشرية إلى الإمكانات الجمالية، وقد عامل التراث الفكري الغربي حاسة الشم على أنه **مشينة**، ومَعِيبة، ومضلّلة، ومُستغنى عنها. كيف يتسنّى لنا إقامة الحجة بتأسيس جماليات شمية بوجود هذه الصفات؟

---

(24) انظر مقال (Tastes, Smells, and Aesthetics) لفرانك سبلي المنشور في كتاب (Approaches to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics) من تحرير جون بنسن وبتي ردفيرن وجيريمي روكسبي كوكس (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2006) الصفحات 228

حاسة الشم مشينة

إن الحجة الأولى (وربما تكون تعصبًا بالأحرى لا حجةً عقلية) لتدني مكانة حاسة الشم وإغفالها في الفلسفة هو ارتباط الشم «بالحيوانيّة» والجسد من ناحية، وارتباط الشم بالاشمئزاز من رائحة «الآخر» من ناحية أخرى، سواءٌ أكان هذا الآخر عرقًا أو إثنيةً أو طبقة متدنية من المجتمع. ومن اليسير علينا تفهّم هذا الارتباط الشائع للشم بالصفات غير المستحبة من المملكة الحيوانية. فالكلاب تقضي وقتها في تشمّم الأرض أو مؤخرات الكلاب الأخرى، وليس سرًّا أن بعض الثدييات كالجرذان وبعض الحشرات المقززة تعتمد اعتمادًا أساسيًا على قوة الشم لديها للنجاة. وأشدّ هذه القوى الحيوانية إثارةً للذهول هي الفيرمونات التي تفرزها، كما يعلم أي شخص راقب المصائد التي تنشر فيرمون الخنفساء اليابانية تمتلئ حتى آخرها في أيام الصيف. فلا غرو إن رأى الناس حاسة الشم بعين الاستحقار بعد ارتباطها بالكلاب والجرذان والحشرات. ولكن كما لاحظ أرسطو فإن الإنسان يشم أريج الزهور بحثًا عن اللذة، أما الحيوانات فأنوفها معدّة للبحث عن الغذاء أو الجنس فقط.

ويأتي ثانيًا في قوة الارتباط الذهني لحاسة الشم بالجانب الحيواني من طبيعتنا ارتباطها بالاشمئزاز من رائحة «الآخر». وقد تنبّه توماس هوبز منذ قرون إلى أن الإنسان يميل إلى اعتبار رائحته حسنة ويستقبح الرائحة نفسها لدى الآخرين[25]. وما كانت حاسة الشم مشينة لدى كانط إلا لارتباطها بالتنفس، أي إننا مجبرون على استنشاق روائح الآخرين، وأن نبتلع روائحهم بالمعنى الحرفي للكلمة[26].

---

(25) انظر كتاب (The Elements of Law Natural and Politic: Part I Human Nature) لتوماس هوبز (أوكسفورد، مطبعة جامعة أكسفورد، 1994)، الصفحة 46

(26) انظر كتاب (Lectures on Anthropology) لإيمانويل كانط، الصفحات 372 و 433

فمثلًا، نجد أن رائحة أجساد سكان شرق آسيا أخفّ لأن عدد الغدد العَرَقِيّة المفترزة ونسبة الشعر في أجسادهم أقل من الأشخاص الذين ينتمون إلى العرق القوقازي أو الزنجي، بل إنهم أحيانًا يرون أن رائحة الأوربيين القوية منفّرة. ورغم أن عدد الغُدَد المفترزة العَرَقِيّة لدى الأوربيين والإفريقيين متساوية تقريبًا فهذا لم يمنع الإيمان العنصري لدى كثير من البيض بأن الأفارقة لهم رائحة سيئة. ويميل عامة البشر إلى التفكير بالعِرق بمفردات بصرية (نقول أبيض وأسود وأصفر وأحمر) كما يوضّح المؤرّخ مارك سميث في كتابه «كيف يتكوّن العِرق؟ العبودية والتمييز العنصري والحواس». ومع هذا فقد كان للخرافة التي تستعصي على التفنيد وهي أن للأمريكيين الأفارقة رائحة جسدية قوية وكريهة دورٌ حيوي في تأكيد الإحساس بالفوقية لدى البيض[27]. وغالبًا ما ترتبط تلك الرائحة الكريهة التي تُنسب غالبًا للمهاجرين القادمين إلى أوروبا وأمريكا الشمالية بالفروقات الثقافية في الطهي، لأن الشعوب التي تتناول الكثير من الثوم والكاري والتوابل الحاذقة يفرزون هذه الروائح عند التعرّق. أما ما يخص مسألة الطبقة الاجتماعية فلا يكاد أي جدل حول الرائحة والطبقات يخلو من تعليق جورج أورويل الذي قال فيه إن التمييز الطبقي في الغرب يمكن أن يُلخّص في أربع كلمات: «رائحة الطبقات الدنيا كريهة»[28]. ولكن الحياة تغيّرت منذ كتب أورويل عبارته عام 1937م، بسبب التطورات في الظروف المعيشية والنظافة الجسدية لدى الطبقة العاملة في كثير من الدول المتقدمة، حتى إننا لا نجد هذه الرائحة الجسدية المنفّرة إلا بين الفقراء فقرًا مدقعًا أو المشردين[29].

(27) انظر كتاب (How Race Is Made: Slavery, Segregation and the Senses) لمارك سميث (تشابل هِل: مطبعة جامعة نورث كارولينا، 2006)

(28) انظر كتاب جورج أورويل (The Road to Wigan Pier) (لندن، غولانكز، 1937) ص 159

(29) حتى إن الكثير من المكتبات الآن تطرد المشردين ذوي الرائحة المنفرة من مبانيها

يجمع المفكّران ماكس هوركهايمر وثيودور أدورنو في مجموعة شهيرة من المقالات المنشورة في كتاب «جدل التنوير: شذرات فلسفية» بين الثيمات الكانطيّة للذاتية والخوف من احتلال رائحة الآخر للجسد باستعارات لها أبعاد حيوانية وعِرقية وطبقية:

> فالنظر يتركنا كما نحن، أما الشم فيجعلنا نذوب في الآخرين. ولذلك تعتبر الحضارة الشم مصيبة، علامة على الطبقات الدنيا في المجتمع، أعراقًا دنيا وحيوانات عادية[30]-[31].

يورد هوركهايمر وأدورنو هذه المقولة في أحد الفصول الأخيرة من الكتاب، بعنوان «عناصر معاداة السامية». ألم يكن أحد الدوافع المحفّزة للبروباغندا الفاشيّة خلال الحرب العالمية الثانية «اليهودي النتن»، وهو محفّز عُني به إقناع الناس بضرورة إفنائهم كما تُفنى الحشرات. وليس بالمستطاع استعمال المنطق في تفنيد هذا الخوف غير المنطقي من رائحة الآخرين، فلا بد إذن من الانتقال إلى الصفات السلبية الثلاث الأخرى المنسوبة إلى الرائحة، لعلها تكون أكثر طوعًا للجدل الفلسفي.

حاسة الشم مَعِيبة

يقول الفيلسوف ويليام لايكن إن معظم الفلاسفة المعاصرين الذين كتبوا عن الإدراك كان يعدّون البصر «هو أصل الإدراك نفسه، أمّا الوسائل الحسيّة الأخرى فهي أدنى منها»[32]. وعندما يتأمل الفلاسفة القوة المعرفية

(30) انظر كتاب (Dialectic of Enlightenment) لماكس هوركهايمر وثيودور أدورنو، بالترجمة الإنجليزية للمترجم جون كمنغز (نيويورك، كونتنيوم، 1987)، الصفحة 184

(31) الاقتباسات العربية مأخوذة من كتاب جدل التنوير: شذرات فلسفية، ماكس هوركهايمر وثيودور أدورنو، ترجمة: د. جورج كتوره، ص 215. المترجمة

(32) انظر مقال (The Slighting of Smell) لويليام لايكن المنشور في كتاب (Of Minds and Molecules: New Philosophical Perspectives on Chemistry) من تحرير ناليني بوشان =

للحواس الأخرى غير البصر فإنهم يقرّون بالدقة المعلوماتية الحاصلة من السمع وبلزومية اللمس، ولكن يصفون التذوّق والشم بأنها معيبة وناقصة معرفيًا، ولا يمكن أن تطلق أحكامًا جماليّة متبصّرة. حتى لو أقررنا بأن الشم والتذوق أدنى من البصر والسمع واللمس من حيث كونها مصادر للمعرفة العامة، فإن هذا لا يقلّل من أهمية المعلومات والملذات الجمالية المتأتية منهما، ولا تسوّغ ما تتلقيانه من إهمال وتحقير. وإن كثيرًا ممن يرون أن حاسة الشم معيبة يدّعون كما ادّعى أرسطو أن حاسة الشم البشرية شديدة الضعف مقارنةً بحاسة الشم الحيوانية، مهما كانت المعلومات التي تقدّمها هذه الحاسة لنا. ولكننا سوف نرى في الفصل القادم أن الدراسات العلمية الحديثة تكذّب الافتراض القائل بفوقية الحاسة الحيوانية على البشرية.

إن السبب الذي دفع عددًا من الفلاسفة إلى اعتبار حاسة الشم مَعيبة معرفيًا -كما رأينا في حالة كانط- هو أنها تخدعنا بإيهامنا أننا على ارتباط بالعالَم الحقيقي في حين أن ما يحدث فعلًا عندما نشم هو أننا ننغمس في أحاسيسنا. ورغم أن الخلفية العامة لادعاء الذاتية هي الاستهانة التقليدية للجسد في العقائد والفلسفة الغربية التي تصدّى لها نيتشه بعنف، فإن مكانة حاسة الشم المثيرة للجدل في فلسفة الإدراك المعاصرة لها أهمية عظيمة في تحديد مرتبة الشم في الفن والجماليات، حتى كان من المحتّم تخصيص نقاشٍ مستقلٍ عن دعوى التضليل الملصقة بها.

– وستوارت روزنفيلد (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2000) الصفحة 274 وبالرغم من أن بنمي ناني لا يتناول حاسة الشم بالدراسة في كتابه الأخير (Aesthetics as Philosophy of Perception) (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2016) فإنه يدعو إلى التبصّر بنظريات الإدراك المعاصرة لفهم المسائل الجمالية.

حاسة الشم مضلّلة

لطالما سُوّغت في فلسفة الإدراك العصرية المبادئُ الكانطية حول ذاتية الإدراك الشمي عبر تطبيق نموذج بصري على الوضع الشمي. يؤكّد أي نموذج إدراكي مستند إلى البصر أننا خاضعون إلى تجربة ظاهراتيّة وهي «استشفاف» الأشياء المفردة الواقعة على مبعدة أو الواقعة في مكان محدد في محيط حيّزي، وأننا ندرك هذه الأشياء المفردة عادةً من خلال التعرّف على زواياها وتبيّن معالمها في خلفية ورائها. وحيث إن الإدراك الشمي يفتقر إلى معظم هذه السمات يرى بعض الفلاسفة أمثال سكروتن أنه لا يحمل أي قدر من المعلومات المفيدة عن العالم الخارجي، ولا يمكن تحصيل تبعات جمالية منه. يعبّر سكروتن عن هذه الفكرة في أحد مؤلّفاته المبكرة:

> لا تتحقق اللذة الجمالية من كل حاسة... التجارب البصرية معرفيةٌ في جوهرها، ومنفتحة بطبيعتها على العالم الموضوعي، فينساب انتباهنا عبرها ويحتوي الشيء ... في التذوق والشم أنا لا أتفكر بالشيء، بل بالتجربة المستقاة منه[33].

كذلك يوضّح سكروتن مؤخرًا أن رائحة الوسادة قد تبقى وإن أُبعدت الوسادة، لأن الروائح «تبقى في الأماكن وإن غادرت مباعثها... فلا حاجة إلى «تشمم» الهواء للوصول إلى مصدر الرائحة، لأن الشيء غير مُمَثّلٍ برائحته»[34].

ظهرت تحديات خلال العقدين الماضيين من بعض فلاسفة الإدراك لموقف كانط/سكروتن، من منطلق أن نموذج الإدراك التقليدي القائم على حاسة البصر يسيء لدور الشم والتذوق. فمثلًا تؤكّد الفيلسوفة

(33) انظر كتاب (The Aesthetics of Architecture) لروجر سكروتن (برنستن: مطبعة جامعة برنستن، 1979) الصفحة 114.

(34) انظر كتاب (I Drink Therefore I Am) لروجر سكروتن، الصفحة 121

لويز ريتشاردسن أن تجربتنا لرائحة ما تشير إلى شيء خارج الجسد، وأن عملية التنفس البسيطة تجلب الهواء المحمّل بالرائحة «إلى المنخرين، من الخارج» رغم أن الهواء ليس مُمثَّلًا «بشيء على مبعدة» ولا هو كذلك «موجود في نقطة ما في الحيّز»[35]. وتوافقها بروفيسورة الفلسفة كلير باتي حين تصرّح: «رغم أن التجارب الشمّية لا تحدّد سمات شيء معين» فإننا نخضع لسمات التجارب الشمية كأننا «نتلاحم مع شيء خارجي ليس منّا»[36]. وكثيرًا ما انتقد ويليام لايكن الادعاء أنَّ حاسة الشم ما هي إلا «تكييف وليد عن وعينا»، وقد اقترح مؤخرًا تأويلًا ذا مستويين للشم بما يربطه بمصادره. المستوى الأول والرئيس (وهو متوافق مع منظور ريتشاردسن وباتي) أننا ندرك الروائح بصفتها «سُحبًا من الجزيئات» التي تصل إلى البصلة الشمّية عبر الهواء، والمستوى الثاني يربطنا بمباعث الروائح «من خلال تمثيل» الروائح في المستوى الأول، «من خلال شمّ رائحة مألوفة أنا أشمّ كذلك وردة حقيقية أو لحم ضأن مشوي، أو تلك العمة التي لا أكنّ لها حبًّا، سواءٌ أكان حضور مصادر الروائح واقعًا أم لم يكن». ويوضّح لايكن أننا في هذا المستوى الثاني قد نكون مخطئين موضوعيًّا في عزو رائحة الورد التي نشمّها إلى وردة حقيقية إن لم تكن ثمة أي ورود في المكان، أو قد نكون مخطئين إن كانت ثمة وردة حقيقية موجودة ولكنها بلا رائحة، أو مخطئين إن كان في المكان رائحة ورد صناعية رشّها أحدهم في ذاك الموضع. وعليه فيمكن أن تكون للتجربة الشمّية مبعثان مقصودان في آن واحد، ومرتّبان تسلسليًّا: في حالة «إدراك رائحة الوردة مع عدم وجود أي ورد، فأنا أتمثّل بشكل صحيح

(35) انظر مقال (Sniffing and Smelling) للويز ريتشاردسن المنشور في مجلة (Philosophical Studies) العدد 162 (2013)، الصفحات 401-419.

(36) انظر مقال (Smelling Lessons) لكلير باتي المنشور في مجلة (Philosophical Studies) العدد 153 (2011)، الصفحة 169.

وبشكل خاطئ: أتمثّل الرائحة بشكل صحيح، والورد بشكل خاطئ»[37]. لكن باتي لا تقبل فكرة لايكن بوجود مستوى ثانٍ للرائحة يتيح لتجربتنا الشمية أيضًا الإشارة (حقيقةً أو خطأً) إلى مبعث الرائحة، بل تصرّ على أن حاسة الشم لدينا، وحدها وبمعزل عن أي شيء آخر، لا يمكنها إدراك رائحة ما إلا مثل «لطخة» على إدراكنا، موجودة «هنا» حولنا في مكان لا يمكن تعيينه، ولكنها لا تنبعث من مصدر محدد، وهذا الرأي أيضًا يتفق مع ما يؤمن به الفيلسوف أندريس كيلر[38]. وتوضّح باتي رأيها فتقول إن أردنا تحديد مكان الرائحة فيجب أن نحرّك أجسادنا بطريقة ما، أو نستعين بإحدى الحواس الأخرى مثل البصر أو اللمس للتحقّق من أن رائحة الورد التي نشمّها آتية من وردة حقيقية[39]. ولكن حتى في تأويل باتي للإدراك الشمي على أنه قادر فقط على تحديد الروائح «في مكان ما» حولنا دون تحديد، فإن التجربة الشمية ليست ذاتية محضة غير قادرة على تقديم أي معلومات على العالم الخارجي، كما هو منظور كانط وسكروتن.

ولا نودّ أن نقضي أكثر مما قضينا في تحليل الفروقات في الآراء لدى ريتشاردسن ولايكن وباتي وكيلر حول الإدراك الشمي. إنّ ما اتفقوا عليه يكفي دليلًا على أن المنظور الكانطي الذي يقول إن حاسة الشم مضلّلة لأننا نظن أننا على اتصال بالعالم بينما نحن في الحقيقة نشعر بأحاسيسنا فقط ليس الرأي القاطع ولا النهائي حول القوى المعرفية للشم. وقد أوردت هذه

(37) انظر مقال (The Intentionality of Smell) لويليام لايكن المنشور في مجلة (Frontiers in Psychology) العدد 5 (2014)، الصفحات 436-437. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2014.00436

(38) انظر كتاب (Philosophy of Olfactory Perception) لأندريس كيلر (نيويورك: بالغريف ماكملن، 2016) وقد تناولتُ أفكار كيلر بالنقاش في الفصل الثالث.

(39) انظر مقال (A Representational Account of Olfactory Experience) لكلير باتي المنشور في مجلة (Canadian Journal of Philosophy) العدد 40 (2010) الصفحات 511-538.

الحجج المعاصرة المناهضة لفكر كانط لأن هذا الفهم الذاتيّ للشم ما زال حيًّا في الجماليات الفلسفية، كما رأينا في حالة روجر سكروتن الذي ينفي أن تكون لحاستي الشم والتذوق مصادر معرفية كافية لتقديم تجربة جمالية حقيقية وإطلاق الأحكام الجمالية. وإن كان لايكن وباتي وريتشاردسن أقرب إلى الصواب فإن آراء سكروتن حول الإمكانات الجمالية للروائح وحاسة الشم مبنية على ادعاءات فلسفية مثيرة للتساؤلات.

إن تطبيق سكروتن لذاك الادعاء على الجماليات تحديدًا يبدو لي بدهيًّا خطأً وتعنّتًا. فلا أرى ما المانع في أن يتأمل الشخص موضوعيًّا رائحة الليمون بصفتها تجربة مُدركة بالحواس ويقارنها بإدراكه لرائحة الفراولة مثلًا، بدلًا من التأمل في التجربتين الذاتيتين. بل إن البصر أحيانًا يعمل بذاتية واضحة، فقد يقول من يرى اصفرار الليمون في إحدى لوحات الرسّام بيتر كليز: «تبدو كأنها حقيقية»، عوضًا عن أن يفعل ما يشجّعنا عليه أي ناقد أو مؤرخ فني وهو التفكّر بموضوعية باصفرار الليمون ضمن نطاق اللوحة وطريقة تفاعله مع الألوان الأخرى. فالشم والبصر **كلاهما** قادران على تنشيط المكون المعرفي أو «الموضوعي» من التجربة الجمالية، كما أن كلهما قابلان للتوجيه إلى نظرة «ذاتية» أو «اهتمامية»، كما يثبت إمكانية ارتكاب الأخطاء بصريًّا في شهادات شهود العيان[40].

ثم يضيف سكروتن فكرة أخرى إلى ادعائه، فيقول إن الروائح لا تضيف إلى معرفتنا شيئًا إلا تجربتنا الذاتية. وهو يقرّ أن الروائح أحيانًا ترتبط بمعانٍ محددة لدينا، ولكنه يصرّ على أننا ندرك المعاني في حالة الأشياء البصرية أو السمعية مثل اللوحات والمعزوفات بصفتها «**كامنة في الشيء**»، أما في

(40) يقدّم فراتك سبلي حجة مشابهة لما قدّمتُ في مقاله (Tastes, Smells, and Aesthetics) الصفحات 224-225

حالة الشم فنحن تدرك «الذكريات التي يستحضرها الشيء إلى أذهاننا». وهو يعترف كذلك بأن الأصوات كالروائح من حيث انفصالها عن الأشياء التي تصدرها، ولكنه يعود فيؤكّد أنه لا يمكن ترتيب الروائح في أعمالٍ تركيبية كما نركّب الأصوات في الموسيقا. وكذلك يرى أن الروائح على أبعد تقدير لا تملك إلا ذاك «الاهتمام الجمالي الهامشيّ» الذي نمنحه «لأصوات النوافير، حيث الجمال هنا منبعث من قوة الارتباط»، وليس تعبيرًا عن معنى ما. ومع هذا يتحفّظ سكروتن على منح الروائح هذا الاهتمام الجمالي الهامشيّ، مفضّلًا «الإصرار على وجود اختلاف جوهري» بين الأشياء المرئية أو المسموعة «التي يمكن رؤية معانيها أو سمعها مباشرةً» والأشياء المشمومة «التي تستجلب لذّة حسيّة تكتسب معناها عند ارتباطها بالأفكار فقط»[41].

وهنا أيضًا يبدو لي، كما بدا لي في حالة إدراك صفرة رائحة الليمون، أن من الممكن إيجاد معانٍ في **جوهر** بعض العطور والأعمال الفنية الشمية، وليس من خلال ارتباطها ذهنيًّا بأفكار من سياقات أخرى. فعندما يشمّ الشخص عطرًا معقّد التركيب مثلًا قد يقدّر تآلفَ النوتات العطرية المختلفة مع بعضها وتغيّرها مع مرو الوقت، دون ارتباطها بالضرورة بأي ثيمة أو سياق خارجي. ولا شكّ أن اكتشاف المعاني في **جوهر** العطور نفسها أو في الأعمال الفنية الشمية قد يتطلّب منّا معرفة كيفية ابتكار هذه الأعمال وبعض الخبرة في تذوّقها. وأستحضر هنا ما يؤكّده الفيلسوفان كيفن سويني وباري سميث أن خصائص التذوق موجودة «في» النبيذ وليس فقط في إدراك متذوّقه[42].

(41) انظر كتاب (I Drink Therefore I Am) لروجر سكروتن، الصفحة 122.

(42) انظر كتاب (The Aesthetics of Food) لكيفن سويني، الصفحات 172-180، ومقال (The Objectivity of Tastes and Tasting) لباري سميث في كتاب (Questions of Taste: The Philosophy of Wine) بتحرير باري سميث (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2007)

حاسة الشم مُستغنى عنها

وآخر الصفات التي وُصمت حاسة الشم بها، إضافةً إلى اتهامها بأنها مضلّلة ومَعِيبة ومشينة، هو أنها عديمة الفائدة ويمكن الاستغناء عنها، لما يُثار حولها من مغالطات بأن منافعها قليلة معدودة، وأن التطور البشري ينفي الحاجة الحيوانية إلى استعمال الشم للبحث عن الطعام أو للتكاثر. فكانط يرى أن حاسة الشم معدومة القيمة ما عدا لرصد تعفّن الطعام أو تسرّب الغازات الخطيرة، وأنها أول ما يمكن التخلّي عنه من الحواس، وأن لا عائد كبير على الإنسان من «تنميتها وتطويرها»[43]. وكذلك كان داروين يرى أن حاسة الشم ضرورية للحيوانات الأخرى لإيجاد الطعام والفرار من المفترسات والجوارح، أما حاسة الشم لدى البشر «فالفائدة منها طفيفة إن لم تكن معدومة، حتى عند القبائل الهمجية التي عادةً ما تكون هذه الحاسة لديهم أكثر تطورًا من الأعراق المتمدنة»[44]. وفرويد أيضًا يؤمن أن حاسة الشم من الأعضاء التي ضمرت ضمورًا شديدًا في البشر، واقترح أن التراجع في أهمية الشم كان نتيجة اعتدال قامة الإنسان الأول من أسلافنا[45]. واستمرّ هذا الاتفاق العام على ضعف حاسة الشم البشرية وقلة منافعها خلال معظم القرن العشرين، ومنها ما قاله عالم النفس التنموي الشهير هاورد غاردنر في

(43) انظر كتاب (Lectures on Anthropology) لإيمانويل كانط، الصفحات 70-67.

(44) انظر كتاب (The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex) لتشارلز داروين (برنستن: مطبعة جامعة برنستن، 1981)، الصفحة 24.

(45) انظر كتاب (Civilization and its Discontents) لسيغموند فرويد بترجمة إنجليزية للمترجم جايمس ستراتشي (نيويورك: دبليو دبليو نورتن، 1961) الصفحات 46 و 53. يرى عالم الأنثروبولوجيا ديفيد هاوز أن تجاهل فرويد لأهمية حاسة الشم (ومنه إسقاط الأنف من قائمة المناطق المثيرة للغريزة الجنسية في الجسد) قد يكون رد فعل من فرويد على حادثة وقعت لأحد مرضاه حين كاد أن يقضي نحبه خلال عملية جراحية في الأنف أجراها زميله السابق الطبيب فيلهلم فليس، حيث كان هذا الأخير يؤمن أن الأنف وحاسة الشم عنصر أساسي في فهم الجهاز العصبي. انظر مقال ديفيد هاوز (Futures of Scents Past) في كتاب (Smell and History: A Reader) بتحرير مارك سميث (مورغانتاون: مطبعة جامعة ويست فيرجينيا) الصفحة 206

التسعينيات بأن الشم «ليس له أي قيمة محددة في معظم الثقافات»[46]. فلا غرو إذن بعد هذا الموروث الطويل من النظر إلى الشم على أنه أثربدائي وعضو يمكن الاستغناء عنه أن تقدّر الجمعية الطبية الأمريكية التعويض المستحق للحرمان التام من الشم في إرشاداتها لشركات التأمين والمحاكم بنسبة تتراوح بين 1-5%، والبصر بنسبة 85-100%.

ومع هذا فإن الآثار المترتبة على فقدان حاسة الشم قد تكون كارثية، ويشهد على هذا أولئك الذين فقدوا القدرة على الشم فجأةً، إما بسبب حادث وإما مرض. إن العالم بلا روائح عالمٌ منكمشٌ، فاقد لكل نكهاته. فلا الأزهاروالغابات تحمل عبيرها، ولا الأكل له طعم (لأن معظم النكهة تأتي من رائحته)، ولا احتضان الزوج والأطفال يحقق الحميمية نفسها. لا عجب أن كثيرًا ممن فقدوا حاسة الشم يتعرضون لنوبات عنيفة من الاكتئاب[47]، لأن العالم بلا روائح يفتقر إلى ما يمنح الحياة اليومية متعها الجمالية العظيمة.

قد يعترض هنا أي متشكك من الحجج المذكورة بأن من الناس من هو مولود وهو أخشم، أي ليس لديه القدرة على الشمّ، وأنهم يعيشون حياتهم دون صعوبة تُذكر، وأنك لا تكاد تعرف أنهم خُشُم إلا إذا أخبروك بذلك. أما فيما يخص التجربة الجمالية فالأخشم الذي وُلد هكذا لن يفتقد المتع الجمالية المتأتّية من شم الزهور أو الغابات أو أي ملذات شمية غيرها، لأنهم لم يعرفوا هذه المتع في حياتهم قط، ولكنهم في المقابل قادرون على التمتع تمتّعًا تامًّا بمعظم الفنون الإنسانية الأخرى الموجهة أصلًا للبصر والسمع. هل حياة الأخشم الناجحة حجة مقنعة لعدم أهمية الجماليات الشمية؟

(46) انظر كتاب (Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences) لهاورد غاردنر (نيويورك: بيسك بوكس، 1993) الصفحة 61.

(47) انظر كتاب (The Scent of Desire) لرايتشل هيرتز، الصفحات 8-15

إن خيرَ من يجيبنا على هذا السؤال هي الفيلسوفة الخشماء مارتا تفايّا التي تتّفق مع أي متشكك في أن الخُشْم يعيشون في معظم الحالات حياةً طبيعيةً، وأن قلة ممن يقابلونهم يلاحظون أنهم لا يستطيعون الشم، حتى والدا الطفل الأخشم نادرًا ما يدركان عدم قدرة طفلهما على الشم إلا عندما يبلغ الثامنة أو العاشرة. وتحكي تفايّا عن تجربتها الشخصية أن كل طبيب فحصها أبلغها أن عدم القدرة على الشم لن يُحدث أي تغيير فارق في حياتها. ولكنها عندما خاضت في علم الفلسفة قررت أن تتحدى التراث الذي يعود إلى زمن كانط، والذي يؤكّد أن لا مكان للشم في أي تجربة جمالية أصيلة، وأن تختبر ما إذا كان الخُشام قادرًا على أن يسبّب عجزًا جماليًّا[48].

تناقش تفايّا في مقالها «الجماليات لدى الخُشْم» تعرّضهم إلى قصور شديد في التذوّق الجمالي في نواحٍ شتى من الحياة مثل تجربة تقدير الطبيعة، وليس فقط في تذوّق الأعمال الفنية الشمية. وتصف رحلة تنزه قضتها مع أصدقائها في غابة صنوبر بالقرب من برشلونة لم تستطع فيها بطبيعة الحال تقدير روائح الطبيعة كما تسنّى لرفاقها، بل إنها دُهشت لمّا رأت حماسهم عندما لاحظوا رائحة البحر قبل أن يصلوا إلى الشاطئ بأميال. إن ملاحظة رائحة البحر في أثناء التنزه في الغابة كان شيئًا أثار أصدقاءها جماليًّا، لكن تفايّا تقول إنها طبعًا لم تشعر بأي فرق. وفي نزهة أخرى في الغابة عثرت وأصحابها على جيفة ثعلب نفق منذ مدة ليست طويلة، فكان رد فعلها أن تفحّصت الجيفة لأنها أثارت اهتمامها. أما أصدقاؤها فتعرضوا لاشمئزاز ونفور حادّين بسبب رائحته المنتنة وتراجعوا سادّين أنوفهم. «كان الثعلب الميّت بالنسبة لي مَنظرًا محزنًا ولكن ليس منفّرًا، ولم يفسد عليّ جمال

(48) انظر مقال (A World without the Olfactory Dimension) لمارتا تفايّا المنشور في مجلة (Anatomical Record) العدد 2 (2013)، الصفحات 1287-1296.

المكان»[49]. رغم أن أصحابها تحمّسوا بسبب رائحة البحر البعيد وتقزّزوا من الجيفة المتحللة لكنها شخصيًا «لم تدرك أن البحر قريب» ولم «تشعر» بالاشمئزاز من عفن الموت. وهذا يثبت في رأيها أن التقدير الجمالي للطبيعة لدى الخُشْم يضعف بسبب عدم قدرتهم على الشم لأنهم «لا يملكون تجارب سابقة يقيسون عليها»[50]. وبعد أن أجرت تفايًا تجارب مماثلة بالأطعمة وروائح الجسد والحدائق استنتجت أن غياب حاسة الشم يمثّل فارقًا عظيمًا للتجربة الجمالية[51]، وترى أن الفلاسفة الذين ينكرون دور حاسة الشم في الجماليات هم في الحقيقة «خُشْم باختيارهم وبملء إرادتهم»[52].

رغم ما أوردتُه في هذا الفصل من حججٍ للتصدي للاعتراضات الرئيسة ضد الأهمية الفنية والجمالية للرائحة فإني لا أنوي قطعًا من ردودي الموجزة أن أوحي بأن الرائحة ليس لها أي قيود جمالية مقارنةً بالبصر والسمع، أو أنها مساوية لهما في القوة المعرفية. إن تساؤل بيردسلي عن سبب عدم وجود «سيمفونيات تذوّقية وسوناتات شميّة» لا يمكن التغاضي عنه بناءً على بضعة أمثلة، عندما يكون التعقيد والجودة الجمالية هما محور النقاش. حتى فرانك سبلي -وهو واحد من الفلاسفة القلائل في القرن العشرين الذين

---

(49) انظر مقال (Anosmic Aesthetics) لمارتا تفايًا المنشور في مجلة (Estetika: The Central European Journal of Aesthetics) المجلد 56 العدد 1 (2013)، الصفحة 54.

(50) المرجع السابق، الصفحة 55.

(51) انظر مقال (A World without the Olfactory Dimension) لمارتا تمايًا، الصفحة 1291-1294 انظر أيضًا مقال تفايًا (Smell and Anosmia in the Aesthetic Appreciation of Gardens) المنشور في مجلة (Contemporary Aesthetics) العدد 12 (2014)، http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0012.019

(52) انظر مقال (Anosmic Aesthetics) لمارتا تمايًا، الصفحة 64 وانظر أيضًا مؤلفات عالم النفس ريتشارد ستيفنسن الذي يناقش العجز الذي يعاني منه الخُشْم وأثر ذلك على التقدير الجمالي، لا سيما في الحاسة «التأملية» الكانطية. انظر مقال ستيفنسن (An Initial Evaluation of the Functions of Human Olfaction) المنشور في مجلة (Chemical Senses) العدد 35 (2010)، الصفحات 14-15

نافحوا بقوة عن التذوق والشم وطالبوا بتضمينهما في نطاق الجماليات- وضع تقييمًا متدنيًا للقيمة الجمالية من التعبيرات الفنية الرائحية، مثل العطور والنبيذ والطهي وخلافها. كانت استراتيجيته في الدفاع عن تضمين الشم والتذوق في الجماليات -معارضًا بذلك كتّابًا مثل سكروتن- معتمدة على أن الاختلافات بين حاستي التذوق والشم في كفة، والبصر والسمع في الكفة الأخرى، والحكم عليها من عدة نواحٍ كالوضوح والتأمّل والتوصيف النوعي هي مسألة درجات وليس أنواعًا. ورغم إصرار سبلي على أن النكهات والروائح تنتمي حقًّا إلى طيف الجماليات العام فإنها ما زالت في نظره ذات اهتمام جمالي ضئيل، ولذلك بدا ملخص دفاعه لتضمينها بالجماليات مخالفًا لمقصده بطريقة غير مباشرة. يقول: «حتى إن كانت أعظم قيمة لهاتين الحاستين ضئيلة وسطحية فلا يعني هذا أنهما لا يستحقان أي اهتمام، أو أن قيمتهما الجمالية الهامشية لا تضعهما في أدنى التراتبية الحسية»[53]. ويتفق دينس دتون مع سبلي في تهميش الإمكانات الفنية والجمالية للرائحة، ويدّعي أن عدم قدرة الشم على تقديم تعبير مركّب للمشاعر القوية «يقطع حاسمًا أيَّ قولٍ في كون الرائحة خامة مناسبة لأي عمل فني مكتفٍ ذاتيًّا يستحق أن يقف يومًا مع الموسيقا واللوحات والدراما والأدب»[54].

سوف يثبت القسمان الثالث والرابع من هذا الكتاب أن القيمة الجمالية والقوة التعبيرية لأعمالٍ عديدة من الفن الشَّمّيّ أبعد ما تكون عن السطحية أو الهامشية، ولكن الآن سوف ننتقل إلى توكيد شرعية الفن الشَّمّيّ وتذوّقه جماليًّا. ورغم أني مؤمن أن الحجج الواردة في هذا الفصل أثبتت أن الروائح وحاسة الشم ليست مشينة ولا معيبة ولا مضلّلة ولا يمكن الاستغناء عنها، كما يدّعي بعض الفلاسفة والعلماء والمفكرين، فإننا في حاجة إلى أن نرى إن

(53) انظر مقال (Tastes, Smells, and Aesthetics) لفرانك سبلي، الصفحة 254

(54) انظر كتاب (The Art Instinct) لدينس دتون، الصفحة 212.

كانت هذه الحجج المفاهيمية المستندة إلى المنطق البدهي تستطيع الصمود أمام اختبارات علم النفس والعلوم العصبية المعاصرة.

ولكن قبل الشروع في هذه المهمة يجب أن ننوّه بأن الفلاسفة منقسمون في مسألة قدرة العلوم الطبيعية والاجتماعية على الفصل في المسائل المفاهيمية في مباحث الجماليات. وبالمقابل فإن علماء النفس والعلوم العصبية كذلك منقسمون حول مدى فائدة التحليل الفلسفي في الدراسة التجريبية للتجربة الجمالية. ونجد بعض الآراء المتطرّفة إما من علماء أعصاب يقترحون أن «علم الجماليات العصبي» سوف يحلّ محل الجماليات الفلسفية، أو من فلاسفة يرون أن العمل التجريبي في مجمله ليس ذا صلة حقيقية بالفلسفة[55]. ولكن معظم الفلاسفة وعلماء الأعصاب المعاصرين يتّخذون منهجًا أكثر وسطيةً، كما لخّص محررو أحد المنشورات الحديثة هذه الوسطية: «ربما تكون المسؤولية على عاتق المنظّر الفلسفي للتحقق من أن الادعاءات المطروحة متوافقة مع أو على الأقل مدعومة بآخر ما توصّلت العلوم إليه»[56]. وأنا أتفق معهم. ينبغي لتأملاتنا أن تكون متوافقة مع آخر الاكتشافات في العلوم الطبيعية والاجتماعية، وأنا على يقين بأن الأبحاث العلمية يمكنها إثراء النظرية والتحليل الجمالي إثراءً عظيمًا.

ومن أحدث الأمثلة على هذا الإثراء كتاب الفيلسوف والمفكر السينمائي موري سميث «الأفلام والفن والثقافة الثالثة» الذي يطرح فيه فرضية «جماليات الفيلم التطبيعية»[57]. وما يعنينا هنا هي منهجية سميث في

(55) انظر كتاب (Aesthetics and the Sciences of Mind) تحرير غريغ كوري وآخرين (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2014)، الصفحات 10-12.

(56) المرجع السابق، الصفحة 11.

(57) انظر كتاب (Film, Art, and the Third Culture: A Naturalized Aesthetics of Film) لموري سميث (مطبعة جامعة أكسفورد، 2017). ويقترح سميث منهجية «تعاونية لا اختزالية» تسعى إلى بناء جسور بين «الثقافتين» التي تحدّث عنها تشارلز بيرسي سنو (الصفحات 32-37).

«التثليث»، التي تتضمن تداول المعلومات عبر ثلاثة مستويات من الأدلة: المستوى **الظاهراتي** أو التجريبي (ما هو «الإحساس» الذي يصحب بعض التصرفات الذهنية)، والمستوى **النفسي** (قدرات الذهن)، والمستوى **العلمي-العصبي** (شبكات الدماغ وعملياته التي تؤهّل للقدرات الذهنية). ويرى سميث أن المستويات لا تعمل على حدةٍ لأن التثليث «يتكون عبر أدلة متنوعة ومستويات من الاستعلام»[58]. ولا تشكّل تراتيبية إبستيمولوجيّة تحصر كل النتائج في العلوم العصبية. ورغم أن الدماغ والجسد جوهريان **أنطولوجيًا** فإن سميث يرى أن باستطاعة المنظّرين في مفاهيم الجماليات من منظور إبستيمولوجيّ السعي لتحقيق «توازن تأملي» ضمن مستويات التحليل الثلاثة[59].

وبمجمل القول فإن أدلة العلوم العصبية وعلم النفس حول الشم في الفصلين القادمين سوف تعيننا على فهم مواطن القوة ومكامن الضعف المعرفية لحاسة الشم، وسوف تضع أساسًا مرجعيًا مفيدًا نسترجعه في مواضع متفرقة من هذا الكتاب. ولكن قبل أن نغوص في تشريح الدماغ وتجارب مختبرات علم النفس في الفصل الثاني، سنقف عند فاصل أدبي قصير ليحضّرنا بشكل أفضل لتحليل المسائل المقبلة.

(58) المرجع السابق، الصفحات 59-61.
(59) المرجع السابق، الصفحات 64-68

فاصل

«الاسم، الأنف» لإيتالو كالفينو

تركز قصة «الاسم، الأنف» لإيتالو كالفينو التي تروي حكاية ثلاث حيوات منسوجة معًا على دور حاسة الشم في الانجذاب الجنسي، وأود أن أسردها في هذا الكتاب لأنني أعتقد أنها سوف تجعلنا نقدّر حق التقدير قيمة هذه الحاسة التي وقعت في أسر مناظرات الفلسفة والعلوم العصبية[1]. هذا العمل القصير لكالفينو يصوّر في منتهى البلاغة والإبداع القوة الغامضة في الروائح الفريدة المميّزة لكل شخص. تبدأ أول حلقة من القصص المضفورة بثلاثة ذكور يجدون مصادفةً رائحة أنثى لا يستطيعون مقاومتها. في القصة الأولى يرقص نبيل من القرن الثامن عشر في حفلة تنكرية مع امرأة لا يعرفها، ولكنه كما يقول: «أحسست بمعرفة كلّ شيء من عطرها»[2] (168). في القصة التي تليها ينجذب بشرانيّ من العصور الأولى [وهي مرتبة تسبق الإنسان الحديث في سلّم التطوّر] لجنسنا إلى رائحة أنثى معيّنة، فيعتلها في أثناء هروب الجماعة، وفي الثالثة يستيقظ مطرب من فرقة روك على

(1) انظر كتاب (Under the Jaguar Sun) لإيتالو كالفينو بترجمة إنجليزية للمترجم ويليام ويفر (نيويورك: هاركورت بريس، 1988) الصفحات 65-83. كان كالفينو يعتزم تأليف مجموعة قصصية يركّز كل فصل منها على إحدى الحواس، ولكن وافته المنية قبل أن يتمّ العمل على جميع القصص، فكانت قصة «الاسم، الأنف» قصة حاسة الشم في هذه المجموعة

(2) جميع الاقتباسات العربية المذكورة في هذا الفاصل -وفي الكتاب أكمله- مأخوذة من قصة «الاسم، الأنف» لإيتالو كالفينو، المنشورة في كتاب «غراميات بائسة، أول وآخر ما كتبه إيتالو كالفينو»، ترجمة: محمد عيد إبراهيم، وذكرتُ أرقام الصفحات بين قوسين. المترجمة

أرض صالة موسيقية مظلمة في لندن، بين آخرين سكارى عرايا بعد ليلة ماجنة بالعربدة والمخدرات، فتشدّه رائحة صافية لامرأة نائمة على بطنها ووجهها مختفٍ بين ذراعيها، فيبدأ بمداعبتها والدخول فيها، فترتفع هي قليلًا لمقابلته.

لا يرى أيٌّ من هؤلاء الذكور الثلاثة وجه الأنثى التي فتنته برائحتها، فيضطر كل ذكر إلى البحث مهووسًا عن الأنثى المجهولة، ودليله فقط رائحتها. يلجأ «إنسان العالم» (160) إلى صديقته مدام أودل في أشهر متاجر العطور في باريس، المتجر الذي اعتاد ارتياده، ليرى إن كان يستطيع وصف الرائحة بما يكفي لتتعرّف عليها مدام أودل فتدلّه على عنوان المرأة. يصل إلى المتجر ولكنه يتيه «في تأرجح ميزان الروائح» (162)، وهو الخبير في العطور، فلا يجد كلمات لوصف «الغمامة المضطربة وهي تغير» (161) على منخريه. أما البشراني الذي بدأ يتعلم المشي منتصبًا فقد عثر في الجماعة على أنثى «لا تشبه الأخريات عندي، بأنفي» (163). ولكن بعد أن يعتليها وتتحرك الجماعة يفقدها، وكل ما لديه هو أثر عابر من رائحتها ممزوجة برائحة ذكر آخر، ويشم هذا الآخر رائحة الأنثى في جسد الأول، فيتصارعان حتى يقتل الأولُ الثانيَ. أما عازف الروك فقد أفلت من «الأجسام المجهولة، بين روائح نافرة» (166) ليشعل موقد الغاز المطفأ الذي يشمّه، فيخرج ثم يعود باحثًا عن الفتاة التي «كل ما يعرفه عنها هو مجرد رائحتها» (166).

ولكن حتى مع إبراز كالفينو لقوة تأثير الرائحة في الانجذاب البشري فهو يشير إلى المشقّة الحتمية التي تواجهنا في وصفها. في النهاية تموت كل أنثى في القصة قبل أن يعرف الذكر حتى ما اسمها: القناع ذاته على يد خدينها، والبشرانية بمخالب مفترسٍ، وفتاة الروك بتسرّب الغاز. يصل «إنسان العالم» بعد أن ساعدته مدام أودل في معرفة عنوان المرأة إلى منزلها فيجد

مأتمًا في انتظاره. لا يمكن لأحد أن يعرف المرأة الراقدة في التابوت من وجهها، وقد عُصب بضمادات وتغطّى بحجاب، ومع هذا يتعرّف على صدى عطرها «مُدمجًا برائحة الموت» (171). يلتقط البشراني بعد أن تغلّب على ذكر الأنثى العدائي إشارات لرائحتها أقلّ وضوحًا، فيتبعها إلى حفرة في القاع حيث تنحّي جماعته الحيوانات التي تنزع أحشاءها. ويعثر عازف الروك أخيرًا على جسد الفتاة المتخشّب في الظلام، ووجهها يخفيه شعرها وهو يجرّها للخروج، فلا يكاد يتبيّن عطرها بين الروائح الأخرى «في سيارة الإسعاف، في حجرة الطوارئ ... وبثلاجة الجثث» (172).

في قصص كالفينو الثلاث (إنْ تجاوز المرء عن مسلّماتها الذكورية) تشبيه بديع لأنيّة حاسة الشم وتأثيرها العاطفي، ولمحاولاتنا الفاشلة غالبًا في تسمية الروائح. وأهمّ ما يعنينا في هذه القصص أنها تمثّل الكثير من الموضوعات الرئيسة المُثارة حول الشم، التي تخضع للدراسة في العلوم والفلسفة: منها قوة حاسة الشم المعرفية وحدودها، وعلاقتها بالعواطف، ودورها في التواصل الاجتماعي، وصعوبة تسمية الروائح وتوصيفها. وسوف نعرّج إلى كل هذه الموضوعات في الفصول القادمة، مع الإشارة بين الفينة والأخرى إلى تنبّؤ كالفينو بها قبل أربعين عامًا.

2

الشمّ في العلوم العصبية وعلم النفس (I)

ما يمكن للأنف فعله

عندما اكتشف ريتشارد أكسل وليندا باك الشفرة الجينية للمستقبلات الشمية في التسعينيات، هذا الاكتشاف الذي أفضى إلى فوزهما بجائزة نوبل عام 2004م، شهد المجتمع العلمي اهتمامًا بالعلوم العصبية المتصلة بالشم. ولا شكَّ أنَّ أبحاث الشم ما زالت في مراحلها المبكرة، مثلها مثل الأبحاث التي تُجرى على الحواس الأخرى غير الخمسة التقليدية، مقارنةً بالبحوث والدراسات المكثّفة عن البصر والسمع خلال القرنين الماضيين. ومع هذا فإن التطورات في هذا المجال أصبحت متسارعة، لا سيما أنَّ بالإمكان الآن دعم دراسات المختبرات على القوارض بدراسة عملية الشم لدى الإنسان، من خلال استعمال أجهزة متقدمة مثل تخطيط كهربائية الشم (electro-olfactogram) الذي يقيس التغيرات الفيزيولوجية في التجويف الأنفي، والتصوير بالرنين المغناطيسي الوظيفي (fMRI)، الذي يكشف عن التغيرات في النشاط الدماغي. وكثير منّا لا شك قد رأى صور المسح الدماغي في بعض الدراسات التي تتيح للباحثين تحديد مناطق الدماغ التي «تضيء» (أي تنشط) تحت ظروف تجريبية، كالتعرّض لرائحة محددة والطلب من الشخص التعرّف عليها. يذكر عالم الأعصاب جاي غوتفريد

أن تقنيات التصوير بالرنين المغناطيسي الوظيفي كانت تقدّم لنا حتى العقد الماضي **مواضع** النشاط العصبي **وحجمه** في مناطق محددة من الدماغ، ولكن مع وجود التقنيات التجريبية الأحدث وبالاستعانة بنماذج رياضية استطاع العلماء فهم بعض جوانب «الكيفية»، أو **أنماط** النشاط العصبي التي تمكّننا من الإدراك[1]. وبذلك استطاع علماء النفس السلوكي إما التعاون مع علماء الأحياء العصبية وإما إجراء دراساتهم المستقلّة عن التصوير الدماغي لدعم بروتوكولات الأبحاث التجريبية.

الروائح ونظام الشم البشري

قبل التعرّف على طريقة عمل حاسة الشم يجب أن نسأل: **ما الرائحة؟** الروائح هي موادٌ كيميائية طيّارة ذات وزن جزيئي منخفض، ما يتيح لجزيئاتها الانفصال عن مصدر الرائحة والانتقال عبر الهواء إلى المستقبِلات الشمّية في الأنف. ولكن نادرًا ما يصل جزيءٌ واحد إلى المستقبلات، لأن الروائح المنبعثة من معظم المصادر تتألّف من عشرات أو حتى مئات الجزيئات. فالوردة ينبعث منها ما يزيد على 250 جزيئًا، والقهوة ما بين 600 إلى 800 جزيء. ونحن نتنفس أنواعًا مختلفة من جزيئات الروائح مع كل نَفَس من أنفاسنا الـ23,000 في اليوم الواحد، رغم أن نسبة الهواء التي تصل إلى عضو المستقبلات الشمية (ويُدعى الظِهارة) لا تزيد عادةً على 10%.

لكن لا تأتي جميع تجاربنا الشمّية من الهواء الخارجي الذي يدخل الجسم عبر المنخرين، فجزيئات الرائحة المتطايرة من الطعام والشراب تصل أيضًا إلى المستقبلات الشمّية عبر فتحة في مؤخرة الفم (البلعوم

(1) انظر مقال (Structural and Functional Imaging) لجاي غوتفريد المنشور في كتاب (Handbook of Olfaction) الطبعة 3، تحرير رينشارد دوتي (هوبوكن-نيوجيرسي: وايلي بلاكويل، 2015)، الصفحة 279

الأنفي) عندما يخرج الزفير. ويُسمّى الإحساس بالروائح من خلال المنخرين «الشم الأنفي» (orthonasal olfaction). أما الإحساس بالروائح من خلال البلعوم الأنفي عندما نزفر في أثناء الأكل أو الشرب فيُسمّى «الشم الخلف أنفي» (retronasal olfaction)، وهو الذي بدأت الدراسات بالتركيز عليه في الثمانينيات بصفته عاملًا حيويًا في تجربة التذوق لدى الإنسان. بل إن غالبية ما نحس به من نكهات في الأطعمة والمشروبات لا يأتي من براعم التذوّق وحدها (التي لا تتعرف إلا على الحلاوة، والحموضة، والملوحة، والمرارة، والأومامي)، بل يأتي من الشم الخلف أنفي إضافةً إلى «إحساس الفم» اللمسي في أثناء تسجيل الدماغ للمعلومات التي يتلقّاها من مستقبلات التذوق والشم واللمس. فعندما ترفع كأس نبيذ وتستنشق رائحته تشعر بهذه الرائحة من خلال أنفك، وعندما ترتشف منه وتبلع يرسل النَّفَس الزفيري جزيئات الرائحة إلى الظهارة، فتساعد هذه الرائحة الخلف أنفية على إتمام تجربتك لطعم النبيذ. ولهذا يرى الفيلسوف باري سميث أن الشم «حاسة مزدوجة»، وما زال علماء الأعصاب يدرسون دور الشم الأنفي والخلف أنفي في تجربة النكهات، وهو موضوع سوف نتشعب فيه في الفصل الأخير المخصص لدراسة دور الشم في فنون الطهي الحديث[2].

ومن العوامل الأخرى المهمة في التجارب الشمية هو العصب ثلاثي التوائم، الذي تمتد فروعه عبر الوجه والأنف، ولها نهايات داخل تجويف الأنف. هذا هو العصب الذي يجعل لبعض الروائح إحساسًا مختلفًا؛ فالمنثول بارد، واليوكاليبتوس منشّط، والفلفل الحار حرّاق. وكذلك يسجّل هذا العصب خواص المادة الفيزيائية؛ مثل وخزات المياه الغازية على اللسان، أو الإحساس باندفاع الهواء عندما نستنشق، أو الدموع التي

(2) انظر مقال (The Chemical Senses) لباري سميث، الصفحات 325-330

يثيرها تقطيع البصل[3]. ومن الأعمال الفنية التي وظّفت استجابات العصب ثلاثي التوائم «فيروس الشجرة» (Tree Virus) التي ابتكرها بيتر دي كوبير عام 2008م، وهي خيمة شفافة بداخلها شجرة ميتة مثبتة فوق كرة كبيرة مطعّمة بمزيج من النعناع الفلفلي والفلفل الأسود. كثير ممن دخلوا الخيمة خرجوا وأعينهم تدمع، أو شعروا بألم جعلهم يفرّون من المكان.

فلْنعُد إلى عملية الشم الأنفي والشم الخلف أنفي. ماذا يحدث داخل الأنف بعد أن تصل جزيئات الرائحة إلى المستقبلات؟ كل مستقبل شمّي مهيّأ للاستجابة إلى عددٍ من الجزيئات المتشابهة. ما زالت آلية استيعاب هذه المستقبلات للمعلومات محل نقاش، ولكن يتفق معظم علماء الشم على نموذج «القفل والمفتاح» المستندة إلى الشكل، وإن كان قلةٌ منهم يدعمون نظرية بديلة تُسمّى بنموذج «الاهتزازات»[4]. ما يعنينا هنا لفهم قدرة الشم على دعم الاستجابات التأملية الجمالية هو أن نعرف كيف يعالج الدماغ المعلومات التي يتلقاها من الظِهارة الشمية للخروج بالتجربة أو الإدراك الشمي. أولًا ترسل الألياف الدقيقة في المستقبلات نمطًا من النبضات العصبية إلى **البصلة الشمية** (أو بالأحرى بصلتين، في كل منخرٍ واحدة). تصفُّ البصلتان الشميّتان هذه النبضات في أنماط موزاييكية، ثم ترسلها

---

(3) تذكر العالمة راينشل هيرتز أن السبب الذي يجعلنا نتجنّب بعض الأنشطة مثل تقطيع البصل أو أكل الفلفل الحار ليس الروائح المنبعثة منها، بل الألم الجسدي الصادر من العصب ثلاثي التوائم. انظر كتاب هيرتز (Scent of Desire)، الصفحات 47-48

(4) تقول فرضية القفل والمفتاح: إن موقع الارتباط في الأنزيم يشبه دور القفل الذي لا يفتحه إلا مفتاح مخصص له ينطبق شكله على متطلبات القفل. والفرضية المنافسة لها هي فرضية الاهتزازات التي وضعها لوكا تورين. لكن الخوض في نقاش حول الفرضيتين سوف يخرجنا من محور النقاش هنا. انظر كتاب تورين (The Secret of Scent: Adventures in Perfume and the Science of Smell) (نيويورك: إيكو، 2006) وللاطلاع على نقاش مستفيض حول التصادم بين الفرضيتين ومسائلهما وتبعاتهما على فلسفة العلوم، انظر رسالة الدكتوراه التي أعدّتها آن صوفي باروتش بعنوان (Making Sense of Smell, Classifications and Model Thinking in Olfaction Theory) (جامعة إكستير، 2013)

إلى الوحدات المختلفة في الدماغ التي تشكّل «القشرة الشمية الأولية»، وأهم وحداتها هي **القشرة الأمامية الكمثرية**[5]. يصف عالم التشريح العصبي دونالد ويلسن وظيفة هذه القشرة الأمامية الكمثرية بأنها الوحدة الرئيسة في تحليل المعلومات الواردة من البصلتين الشميتين وتحويلها إلى «كيانات» رائحية مميزة عن الخلفية الرائحية العامة التي نحسّ بها في كل لحظة[6].

إن ما يزيد تعقيد مسألة إمكانات الشم المعرفية لدعم قرارات مثل الأحكام الجمالية هو تجاور القشرة الأمامية الكمثرية مع الوحدات الدماغية الأخرى مثل اللوزة الدماغية المسؤولة عن المشاعر، والحُصيْن المسؤولة عن الذاكرة، وتؤلّف هذه الوحدات وغيرها ما يُسمى «بالجهاز النطاقي». وتقع جميع هذه الوحدات في المنطقة السفلية من الدماغ فيما يُسمى «القشرة القديمة» (paleocortex)، لأنها من أوائل الأجزاء في أدمغة الثدييات التي تطورت بالمفهوم النشوئي. فعبر ملايين السنين، أصبحت «القشرة الحديثة» أو «العلوية» -التي تطورت لاحقًا في أدمغة البشر- أكبر وأكثر تعقيدًا، حيث تتكون من ست طبقات من الخلايا العصبية وليس ثلاثًا فقط كما في القشرة القديمة. والقشرة الحديثة هي المكان الرئيس لحدوث الأنشطة الدقيقة مثل التخطيط والمنطق، ومكان وحدات المعالجة الرئيسة للبصر والسمع واللمس. ولهذا فإن الارتباط بين عملية الشم والقشرة القديمة ما زال يوحي لبعض العلماء بأنّ الشم من المخلّفات التأسّلية. أتذكر أني كنتُ يومًا أحكي لزميلٍ أكاديمي عن عملي على تأليف كتاب عن الشم والجماليات، فعلّق فورًا: «أوه، نعم، دماغ الزواحف».

(5) يمكن الاطلاع على تحليل مفصّل لعمليات المعالجة في البصلة الشمية في كتاب غوردن شيبرد (Neurogastronomy: How the Brain Creates Flavor and Why It Matters) (نيويورك: مطبعة جامعة كولومبيا، 2012)، الفصول 5-10.

(6) انظر مقال (Cortical Olfactory Anatomy and Physiology) لدونالد ويلسن وآخرين المنشور في كتاب (Handbook of Olfaction) بتحرير ريتشارد دوتي، الصفحات 209-223.

إن للقشرة القديمة كذلك ارتباطاتٍ تبادلية لا تُحصى مع القشرة الحديثة «العلوية». وفي حالة الشم، ثمة رابطان من وحدة معالجة الروائح الرئيسة وهي القشرة الكمثرية إلى المنطقة الأمامية من القشرة الحديثة وهي «القشرة الجبهية الحجاجية». أحد الرابطين مباشر وله ألياف كثيرة، والآخر أدقّ وغير مباشر لأنه يمرّ عبر المهاد (جميع المعطيات البصرية والسمعية واللمسية والتذوقية تمرّ عبر المهاد لتصل إلى القشرة الأمامية). وتكمن أهمية وجود رابطين مزدوجين بين القشرة الشمية الرئيسة والقشرة الجبهية الحجاجية في أن هذه الأخيرة هي الموضع الأساس في الدماغ لحدوث عمليات التكامل الحسي واتخاذ القرارات وتقييم المكافآت، وكلها عمليات لها بُعد معرفيٌّ حتى لو لم تكن القشرة الجبهية الحجاجية الموضع الأساس للمنطق المجرّد[7].

بعد النظر في هذه الخصائص التشريحية المعقّدة لأدوات معالجة الروائح في الدماغ فإن معظم الخلافات حول الإمكانات المعرفية لحاسة الشم -ولدور الشم في النشاط الجمالي التأملي بالتبعية- غالبًا ما تطرأ من المنظور نفسه: هل تركّز على جوانب المعالجة الشمية التي تتم في القشرة القديمة نفسها، أم تركّز على الارتباطات العصبية للقشرة الحديثة. في أحد طرفي هذا الجدل نجد بعض علماء الأعصاب مثل تيم جايكوب ممن يؤكّدون أن الروائح تصل قسرًا إلى ما وصفه «المناطق اللاشعورية الأكثر بدائيةً في الدماغ، حيث تؤثّر في المزاج والمشاعر»، ثم تصل لاحقًا إلى المناطق العُليا التي تعالج الإدراك[8]. وفي الطرف الآخر علماء أعصاب مثل غوردن شيبرد

(7) انظر مقال (Cortical Odor Processing in Health and Disease) لدونالد ويلسن وآخرين المنشور في كتاب (Odor Memory and Perception: Progress in Brain Research) العدد 208 (2014)، الصفحة 277.

(8) انظر مقال (The Science of Taste and Smell) لتيم جايكوب المنشور في كتاب (Art and the Senses) من تحرير فرانشيسكا باتشي وديفيد ميلكير (مطبعة جامعة أكسفورد، 2011)، ص 183

الذين يصرّون على أن الاتصال مباشرٌ من القشرة الكمثرية إلى القشرة الأمامية أعلاها، حيث «يتم تقييم جزيئات الرائحة المتطايرة بسرعة في أعلى مستويات الدماغ البشري»[9]. ويؤكّد كذلك عالم الأعصاب جاي غوتفريد أن تدفق المعلومات من المستقبلات الشمية الأنفية إلى القشرة الجبهية الحجاجية يتم في «قوس قصير يتكون من 3 مشابك عصبية»، على خلاف الحواس الأخرى التي «تمرّ في مشابك عصبية كثيرة قبل وصولها إلى القشرة الجبهية الحجاجية»[10].

ولكن ثمة فرضية ثالثة تطرحها العالمة كرستين ميريك وزملاؤها وهي أن من المُبكِّر جدًّا في هذه المرحلة من الأبحاث الشمية الخروج باستنتاجات حاسمة حول أي المناطق التشريحية العصبية هي مركز الشعور الشمّي. ويقترحون بدلًا عن ذلك أن الشعور الشمي قد ينشأ عن شبكات عصبية متكاملة واسعة النطاق مؤهَّلة للأفعال الإرادية. وهذا المنظور شبيه بنظرية بيرنارد بارز حول الشبكة الشاملة للوعي العام[11]. وتتوافق هذه الفرضية الثالثة مع الرأي الشائع بين علماء الدماغ بأن معظم الممرات الحسيّة تُظهر

(9) انظر كتاب (Neurogastronomy) لغوردن شيبرد، ص 110.

(10) انظر مقال (The Value of Identity: Olfactory Notes on Orbitofrontal Cortex Function) لجاي غوتفريد وكرستينا زيلانو المنشور في مجلة (Annals of the New York Academy of Sciences) العدد 1239 (2011)، الصفحة 139. https://doi:10.1111/j.1749-6632.2011.06268.x إن القول بوجود اتصال مباشر إلى القشرة الجبهية الحجاجية له تبعاته الإيجابية والسلبية: من الإيجابيات الإثبات أن معالجة الروائح لا تنحصر في جزء بدائي التكوين من الدماغ، ومن السلبيات أن المعلومات الشميّة المبدئية تنال نصيبًا أقل من المعالجة المعقّدة مقارنةً بالمعلومات البصرية والسمعية التي تمر عبر المهاد والمناطق الأخرى

(11) انظر مقال (The Olfactory System as the Gateway to the Neural Correlates of Consciousness) لكريستين ميريك وآخرين المنشور في مجلة (Frontiers in Psychology) العدد 1011 (2014)، الصفحات 1-15. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.01011 ومقال (Multiple Sources of Conscious Odor Integration and Propagation in Olfactory Cortex) لبرنارد بارز المنشور في مجلة (Frontiers in Psychology) العدد 930 (2013)، الصفحات 1-4. https://doi.10.3389/fpsyg.2013.00930

«مستويات متعاقبة من التلاقي والاحتشاد، من قشرات حسيّة محددة إلى قشرات متعددة الحواس، ما يؤدي إلى تكامل أعمق وأشمل»، وكذلك تتوافق مع الدراسات النفسيّة الأعمّ للتجارب متعددة الشكليّات المأخوذة من الحياة اليومية، كتلك التي أجراها عالم النفس تشارلز سبينس وآخرون بالافتراض أن الإدراك متعدد الحواس هو الإدراك المعياري[12].

ما أراه بعد الاطلاع على هذه الآراء المتباينة حول مسارات الشم في الدماغ أنها جميعًا تدعم فكرة واحدة: وهي أن النظام الشميّ ليس بدائيًا ولا «زواحفيًّا»، وإن لم يملك المصادر القشرية-العصبية المتعددة كالتي تملكها حاستا البصر والسمع. وكما لاحظ الباحثون تالي وايز ولافي سكوندو ونعوم سوبيل عند إجراء التصوير بالرنين المغناطيسي الوظيفي على الجهاز الشمي: «توجد مجموعة واسعة من التراكيب الدماغية التي تضيء دائمًا عند عمل الدراسات التصويرية، والتي تتجاوز الجهاز النطاقي وتشمل مكونات من القشرات البصرية والسمعية عالية المستوى»[13]. ويشير عالم الأحياء روبرت ساباولسكي إلى أن نشوء عدة طبقات في الدماغ البشري عبر الزمن، لها خواص فيزيولوجية مميزة، لا يعني أن «التطور وضع كل طبقة جديدة دون أي تغييرات على الطبقات الموجودة من قبل»[14]. إذن فالتشريح العصبي

---

(12) انظر مقال (Neural Convergence and Divergence in the Mammalian Cerebral Cortex: From Experimental Neuroanatomy to Functional Neuroimaging) لكيفمنش مان وآخرين المنشور في مجلة (Journal of Comparative Neurology) المجلد 521 العدد 18 (2013)، الصفحة 4097. https://doi 10.1002/cne.23408 وانظر أيضًا مقال (Multisensory Perception) لتيم بين وتشارلز سبينس المنشور في كتاب (The Oxford Handbook of Philosophy of Perception) بتحرير موهان ماتين (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2015)، الصفحات 603-620.

(13) انظر مقال (Human Olfaction: A Typical Yet Special Mammalian Olfactory System) لتالي وايز ولافي سكوندو ونعوم سوبيل المنشور في كتاب (The Olfactory System: From Odor Molecules to Motivational Behaviors) بتحرير كنساكو موري (طوكيو، سبرنغر، 2014)، ص 190.

(14) انظر كتاب (Behave: The Biology of Humans at Our Best and Worst) لروبرت سابولسكي =

وحده لن يجيب على الأرجح على السؤال ما إذا كان النظام الشمي في الدماغ قادرًا على الإسهام في تنمية تأملٍ جماليٍّ يتجاوز مجرد التعبير عن اللذة أو الألم الحسيّين. وللتعرّف عن كثب على الإمكانات المعرفية للشم ينبغي لنا دراسة آثار تجارب التصوير العصبي والتجارب السلوكية القائمة حاليًا.

نظرية «كيان الرائحة»

مثلما رأينا في حالة التشريح العصبي للشم، كذلك نجد في حالة الدراسات النفسية حول خصائص الشم وتأثيره إجماعًا عامًّا على الخطوط العريضة وخلافات حول الأهمية النسبية لبعض السمات المحدّدة وأثرها على المعرفة. وسوف أركز في بقية هذا الفصل على سمات حاسة الشم التي لها آثار إيجابية من حيث الإمكانات الجمالية والمعرفية لهذه الحاسة، وسوف أستعرض في الفصل الثالث الدراسات والنظريات التي تبيّن الآثار السلبية لقوى حاسة الشم المعرفية. ولْنبدأ استعراض السمات الإيجابية بدراسة وظيفة حاسة الشم النشوئية. يتفق كثير من علماء النفس على أن حاسة الشم البشرية من منظور نشوئي كانت تخدم الإنسان منذ أيامه الأولى بناءً على نظام الاجتذاب/النفور الذي نجده لدى الثدييات، وهذا ظاهر في البحث عن مصادر الطعام، وفي التزاوج، وفي الهرب من الحيوانات المفترسة. ونظرًا لأننا نعيش في بيئة ماديّة واجتماعية حافلة بآلاف الروائح، قد تكون خطِرة وقد تكون مفيدة أو حتى مستحسنة، فإن الوظيفة النشوئية الأساسية للنظام الشمّيّ البشري هو التعرف بسرعة ودقةٍ على أهم الروائح التي تساعدنا على النجاة والمعيشة من بين تلك البيانات الجزيئية الضخمة التي تحوم في التجاويف الأنفية.

= (هارموندزورث-المملكة المتحدة: بنغوين، 2017)، الصفحة 23.

إن الفرضية النفسية-العصبية السائدة حاليًا لتوضيح كيفية حدوث ذلك هي نظرية «كيان الرائحة». ويمكن تلخيص هذه النظرية بأنَّ حاسة الشم لدينا تميل إلى تجميع البيانات الجزيئية الضخمة القادمة إلى الدماغ في «كيانات» إدراكية منفردة، يمكن للدماغ مقارنتها بالوحدات الرائحية الأخرى المختزنة في الذاكرة. وبهذه الطريقة يمكن للدماغ أن يتعرّف على أي رائحة فريدة بصفتها كيانًا من مجمل الروائح الأخرى في خلفيتها، مثل رائحة الأنثى الفاتنة في قصة كالفينو من بين جميع الروائح المنبعثة من جماعة البشراني وبيئته المحيطة. وكما ذكرنا مسبقًا أن المعطيات القادمة من المستقبلات الأنفية، ببياناتها الضخمة، تجتمع في البصلة الشمية في نمط موزاييكي قبل إرسالها إلى القشرة الكمثرية، حيث يتم ترتيب هذا النمط في «كيان رائحي» ومطابقته مع الوحدات الرائحية المعروفة، وهذا يتمثّل في قصة كالفينو في «إنسان العالم» في متجر العطور وهو يحاول العثور على رائحة تطابق رائحة المرأة التي راقصها. ووفقًا للنسخة الأكثر تأثيرًا من نظرية «كيان الرائحة» التي وضعها دونالد ويلسن وريتشارد ستيفنسن في كتابهما «تعلُّم الشم» إن لم تكن هناك أي مطابقة بين نمط جديد قادم من البصلة الشمية والأنماط المخزّنة في القشرة الكمثرية، فإن الدماغ سوف يحفظ النمط الجديد على أنه كيان رائحي جديد[15].

وتتعدد نسخ نظرية «كيان الرائحة»، ولكن القاسم المشترك بينها جميعًا هو أن آلية معالجة الروائح الرئيسة في الدماغ هي التي تبني كيانات إدراكية منفردة كمزيج من الجزيئات المتطايرة «المنعزلة عن الضوضاء المحيطة المكوّنة من المواد النفّاثة، بحيث تتميز عن غيرها بصفتها كيانًا يعكس

(15) انظر كتاب (Learning to Smell: Olfactory Perception from Neurobiology to Behavior) لدونالد ويلسن وريتشارد ستيفنسن (بالتيمور: مطبعة جامعة جون هوبكنز، 2010)

مصدرًا واحدًا لكن لم يتم التعرف عليه (مثل رائحة البطيخ في السوق)»[16]. وأتذكّر تعرضي شخصيًا لتجربة بسيطة تعكس هذه الظاهرة، فقد طُلب مني أن أشتري حزمة كزبرة، ولكن عندما وصلت إلى قسم الخضراوات وجدت الكزبرة مختلطة مع أنواع مختلفة من البقدونس والورقيات الأخرى، ولم تستطع عيناي التمييز بينها من أشكال أوراقها، ولم أعثر على أي لوحات تساعدني في ذلك اليوم. لحسن الحظ استطعت معرفة مكان الكزبرة بسهولة من خلال رفع بعض الحزم ذات الأوراق المختلفة إلى أنفي وشمّها. وبالطبع لا نغفل أن التأكيدات الإضافية لمصدر الرائحة الحقيقي يأتي في هذا الموقف ومواقف أخرى كثيرة من خلال تكامل الأنشطة بين جميع الحواس، خاصةً البصر واللمس.

ظهرت سلسلة من الدراسات على مَرّ الأعوام تدعم نظرية «كيان الرائحة» دعمًا كبيرًا، وتبيّن منها أن المشاركين في التجارب الذين عُرض عليهم مزيجٌ من الروائح لم يستطيعوا تمييز أكثر من ثلاث روائح بدقة. وقد تكررت هذه التجارب باستخدام أخلاطٍ من مواد كيميائية غير معروفة وروائح مألوفة نتعرض لها يوميًا، فكانت النتائج متقاربة. وربما كان من أهم المخرجات هو تقارب الأداء بين المشاركين في هذه التجارب، رغم أن منهم أشخاصًا عاديين ومنهم خبراء في صناعة العطور والنكهات. فمن الغريب أن قدرات الخبراء المدرّبين لم تكن أفضل من قدرات غير المدرّبين إلا بفارق ضئيل[17]. ولهذا فيمكن القول إن معالجة البيانات الرائحية هي عملية تهيُئيَة، من أولى تشكيلاتها في البصلة الشمية حتى معالجتها في

(16) انظر مقال (The Perception of Odor Objects in Everyday Life: A Review on the Processing of Odor Mixtures) لتيري توماس دانفوين وآخرين المنشور في مقال (Frontiers in Psychology) العدد 504 (2014)، الصفحة 6. https://doi:10.3389/fpsyg.2014.00504

(17) المرجع السابق، الصفحات 5-6.

القشرة الكمثرية وبعدها بمراحل في القشرة الجبهية الحجاجية. وغالبًا ما تُشبّه هذه العملية التهيُّئية للروائح بعملية معالجتنا البصرية للوجوه[18]. كما أكّدت مجموعة من دراسات التصوير بالرنين المغناطيسي الوظيفي أن أنماطًا معينة من الاستجابات تحدث في المنطقة الخلفية من القشرة الكمثرية التي تستجيب لإدراك الإنسان لفئات الروائح العامة، مثل رائحة نعناعية، أو رائحة خشبية، أو رائحة حمضية. وتبيّن الدراسات الأخرى أن النظام الشمّي -كغيره من الأجهزة الحسيّة- يستخدم ما يُدعى «بالتشفير التنبُّئي»، وهي استجابة توقّعية لها ميزات تكيّفية عظيمة[19]. يذكر جاي غوتفريد في مراجعته للدراسات الحديثة حول نظرية إدراك كيان الرائحة أن في الدماغ «شفرات من فئات الكيانات الرائحية المرتّبة كما تُرتّب فئات الكيانات البصرية (مثل المنازل، والأبقار، والكراسي)»[20].

فلو ربطنا بين الحجج الفلسفية التي طرحها لايكن وباتي وريتشاردسن سابقًا، التي تقول إن حاسة الشم قادرة على التمثيل، وأن ما تمثّله مبدئيًا هو شيء خارجي ليس داخلي، لوجدنا أنها تتفق مع الأبحاث التجريبية التي تمّت لاختبار نظرية «كيان الرائحة». ولكن كما تجري كل الجدالات الفلسفية فإنّ ثمة خلافات قوية بين المختصين في فلسفة الإدراك حول قبول تسمية هذا «الشيء الخارجي» بالكيان. ويتفق الفيلسوف أندريس كيلر -الذي يعرض كتابه الجديد «فلسفة الإدراك الشمّي» نقاشًا شاملًا ودقيقًا للشم من منظور فلسفة الإدراك- مع باتي في رفض فكرة تسمية الشيء الذي ندركه عندما نشم رائحةً بكلمة «كيان»، بحجة أن ما نتلقّاه من روائح ينقصها الموضع الحيزي والبُعدية والسمات الشكلية التي تميّز

(18) انظر كتاب (Neurogastronomy) لغوردن شبيرد، الصفحات 81-84

(19) انظر مقال (The Value of Identity) لجاي غوتفريد وكرستينا زيلانو، الصفحات 138-148

(20) انظر مقال (Structural and Functional Imaging) لجاي غوتفريد، الصفحة 279

الكيانات البصرية[21]. ولكن موقف باتي المعارض لكينونة الرائحة مبنيٌّ، بحسب رأي باري سميث، على تصوّرٍ نظري بحت للتجربة الشمية بحيث لا يسمح للشخص بأخذ معطيات الحواس الأخرى في الاعتبار. ومن حسن الحظ أننا لن نضطر إلى الوقوف في صف أي طرف في هذا النزاع، لا سيما أن باتي وكيلر يقرّان بأن للبشر قدرة هائلة على رصد الروائح وتمييزها، بغض النظر عن الفئة التي نضع فيها «الشيء» الذي تم إدراكه. ولكن نظرًا إلى أن النقاش في فلسفة الإدراك غالبًا لا ينتهي، فسوف أستمر في وضع مصطلح «كيان الرائحة» بين علامتي تنصيص.

الرصد والتمييز والتعلّم

إن نظرية «كيان الرائحة» تدلّ ضمنيًا على امتلاك حاسة الشم لقوة معرفية عامة وهائلة. فليس من اليسير أن تكوّن الأعضاء الشمية وحدات رائحية منفردة، وتميّزها من خليط مربكٍ من جزيئات الروائح التي تدخل أنوفنا كل يوم. وربما تكون قدرتنا على إدراك هذه «الكيانات» هي أحد أسباب قدرة البشر على رصد الروائح والتمييز بينها. وثمة أدلة أيضًا على وجود حالة «العمى الشمّيّ» لدى الإنسان، وهي القدرة الفيزيولوجيّة على تسجيل وجود الروائح والاستجابة لها رغم عدم الوعي بوجودها[22]. فالبشر قادرون مثلًا على رصد تركيز طفيف جدًّا يصل إلى نسبة واحد من مليار من المركّبات ذات الرائحة، مثل «إيثيل مركبتان» الذي يُضاف إلى غاز البروبان للتنبيه في حال وجود تسرّب؛ يعني أننا نسجّل وجود ما قدره ثلاث قطرات من أي مركب

(21) انظر كتاب (Philosophy of Olfactory Perception) لأندريس كيلر، الصفحات 71-84.

(22) انظر مقال (Human Olfaction. A Constant State of Change-Blindness) للي سيلا ونعوم سوبيل المنشور في مجلة (Experimental Brain Research) العدد 205 (2010)، الصفحات 13-29. https://doi.org/10.1007/s00221-010-2348-6

رائحي في ماء حمام سباحة من الحجم الأولمبي[23]. ويستطيع كثير من أصحاب الكلاب التعرّف على كلابهم من الرائحة فحسب، وتتبع الرائحة في حقل من الأعشاب بنجاحٍ ملحوظ[24]. إذن رغم أن الحيوانات لها مستقبلات شمية أكثر مما لدى البشر، ورغم أنها تستعين بحاستها لاستخدامات ذات قيمة أعلى من استخدامات الإنسان، فإن الكفة أحيانًا ترجح لصالح البشر من حيث كفاءة آليات الشم، لأن البشر يستعملون مناطق مختلفة من الدماغ لتحليل المعلومات التي جمعتها المستقبلات الشمية. ويرى إيفري غيلبرت، وهو عالم نفس مختص بدراسة عملية الشم، أن الشم لدى الحيوانات «دعوة لتنفيذ نشاط ما، ومحفّز لاستجابة غريزية وبيولوجية للنجاة، في حين أن قدرات البشر المعرفية تحوّل الروائح إلى رموز»[25].

وبطبيعة الحال يتأثر رصد الروائح وتمييزها بعمر الإنسان، حيث تقل قدراته تدريجيًا مع التقدّم بالعمر، وقد يصبح بعض المسنين الذين تجاوزوا الثمانين عامًا خُشْمًا. وربما يكون هذا تفسير نسبة الوفيات العالية بين المسنين جراء الاختناق بالغازات. وكذلك للجنس دور في رصد الروائح وتمييزها، وقد أظهرت عدة دراسات أُجريت على الأطفال والبالغين أن النساء أقدر على الشعور بالروائح من الرجال. أما ما يخص عدد الروائح التي يستطيع الإنسان تمييزها فقد تداول الناس رقمًا شاع في الكتابات غير

(23) ومن الأمثلة على قدرة حاسة الشم البشرية أن بعض المستهلكين استطاعوا رصد رائحة غريبة في عبوات مياه معبأة لم تستطع أجهزة الرصد الدقيقة في مصنع التعبئة رصدها. انظر مقال (An Odor Is Not Worth a Thousand Words: From Multidimensional Odors to Unidimensional Odor Objects) ليارا ياشرون ونعوم سوبيل في مجلة (Annual Review of Psychology) العدد 61 (2010)، الصفحة 223. https://doi:10.1146/annurev.psych.60.110707.163639

(24) انظر مقال (Mechanisms of Scent-Tracking in Humans) لجيسي بورتر وآخرين المنشور في مجلة (Nature Neuroscience) العدد 10 (2007)، الصفحات 27-29. https://doi:10.1038/nn1819

(25) انظر كتاب (What the Nose Knows) لأيفري غيلبرت، الصفحات 65-66.

المختصة ردحًا من الزمن وهو عشرة آلاف رائحة. ولكن في عام 2014م قدّر فريق باحثين بعد تطبيق نموذج رياضي مستند إلى بيانات حديثة أن عدد الروائح التي يستطيع الإنسان تمييزها هو واحد تريليون، وهذا أعظم بكثير من الأصوات (نصف مليون) والألوان (بضعة ملايين) التي يستطيع الإنسان تمييزها. ورغم اعتراض بعضهم على الافتراضات الرياضية التي خرجت بتريليون رائحة فإن غالبية الباحثين متفقون على ارتفاع عدد الروائح التي نستطيع تمييزها، وأنها على الأرجح مقاربة لكفاءتنا في التمييز البصري والسمعي[26].

وإلى جانب القدرة على الرصد والتمييز، تشير دراسات كثيرة إلى وجود مؤشّر إيجابي لا يقلّ عنهما أهمية ودلالةً على الإمكانات المعرفية للشم، وهو قدرة البشر على التعلُّم بسرعة للتعرف على روائح جديدة. إن معظم استجاباتنا الشمية وليدة التعلّم، ما خلا بعض الاستجابات التي تُظهر الأدلة أنها فطرية، مثل التقزّز أو الخوف من رائحة عفن السمك المتحلل مثلًا[27]. وقد أكّدت الأبحاث خلال العقود المنصرمة أن تعلّم الروائح والنكهات كتعلّم الأصوات والإيقاعات؛ كلها تبدأ من الرحم، وأنّ المواليد يظهرون استجابات أكثر إيجابية لروائح الأطعمة التي كانت أمهاتهم يتناولنها، مثل

(26) انظر مقال (Humans Can Discriminate More Than One Trillion Olfactory Stimuli) لكارولين بوشديد ومارسيلو ماغناسكو وآخرين المنشور في مجلة (Science) العدد 6177 (2014)، الصفحات 1370-1372 https://doi 10 1126/science 1249168

(27) انظر مقال (The Smell of Death: Evidence That Putrescine Elicits Threat Management Mechanisms) لأربود وايزمن وإيلان شيريرا المنشور في مجلة (Frontiers in Psychology) العدد 1274 (أغسطس 2015). https://doi.org/10.3389/fpsyg 2015 01274 ومقال (An Initial Evaluation of the Functions of Human Olfaction) لريتشارد ستيفنسن المنشور في مجلة (Chemical Senses) العدد 35 (2010)، الصفحات 9-10. ويرى بعض الباحثين أن قطبية المطرية والمكتسبة جدلًا خاويًا انظر مقال (Emerging Chemosensory Preferences: Another Playground for the Innate- Acquired Dichotomy in Human Cognition) لبونوا شال المنشور في كتاب (Olfactory Cognition) لغيزو الدوزوكو، الصفحة 261

الثوم واليانسون، مقارنةً بالأطفال الذين لم تتناول أمهاتهم هذه الأطعمة، وأنهم يستطيعون تمييز رائحة ثدي الأم بسرعة من بين النساء المرضعات[28]. ولهذا استغلّت وحدة الخُدّج في المركز الطبي التابع لجامعة راش هذه القدرة على التعلُّم الشمّيّ السابق للولادة والتالي للولادة بأنْ أعطت والدَي الأطفال المنوّمين في الوحدة قطعًا قماشية طولها ستة إنشات ليضعوها على أجسادهم مدةً، ثم يتركوها مع مواليدهم في الوحدة، ليطمئن الوالدان بأنَّ التواصل الشمّيّ الوثيق بينهم وبين أطفالهم لم ينقطع[29]. حتى الأطفال الصغار قادرون على التمييز بدقة بين الروائح وتصنيفها تحت معايير عامة، مثل مدى صلاحية الشيء للاستهلاك الآدمي. وقد بيّنت إحدى الدراسات وجود اتفاقٍ تصنيفي عالٍ بين الأطفال الذين تتراوح أعمارهم بين الرابعة والحادية عشرة، وأن تصنيفاتهم لم تظهر تعارضًا مع التصنيف الهيدوني، ما يعني أن الأطفال قادرون على الفصل بين العمليات العاطفية والعمليات المعرفية عند معالجة الروائح[30].

أما عن قدرة البالغين على تعلّم روائح جديدة، فهم يستطيعون كما ذكرنا في الدراسة السابقة تتبّع أي رائحة بسرعة معقولة، وفي دراسة مختلفة تبيّن أن الأشخاص الذين لا يستطيعون شم مركّب معين وهو إسترويد أندروستينون تمكّنوا بعد التدريب والتعرّض المتكرر له من

(28) انظر مقال (Prenatal and Postnatal Human Olfactory Development: Influences on Cognition and Behavior) لبونوا شال المنشور في كتاب (Handbook of Olfaction) لريتشارد دوتي، الصفحات 314-320.

(29) انظر مقال (Aromatherapy for Preemies: Heart-Shaped Cloths Carrying Scent of Moms and Dads Help the NICU Babies Promote Bonding) لأرماندو سانشيز المنشور في صحيفة (Chicago Tribune) في 2 ديسمبر 2018. وأشكر جودي شيريكيس للفت انتباهي إلى هذا المقال.

(30) انظر مقال (Prenatal and Postnatal Human Olfactory Development) لبونوا شال، الصفحة 310.

رصده[31]. وفي تجربة تعلّمية ثانية حوّل التعرّض إلى مركبات لها رائحة نعناعيّة لمدة قصيرة (ثلاث دقائق ونصف الدقيقة) المشاركين إلى «خبراء في النعناع». حيث صاحب تعلّمهم الإدراكي مضاعفات في النشاط في المنطقة الخلفية من القشرة الكمثرية وفي القشرة الجبهية الحجاجية، ما يدلُّ على أن «التمثيل العصبي لجودة الرائحة يمكن تحديثه بسرعة من خلال التجربة الإدراكية وحدها»[32]. وقد تمكّن غوتفريد وزميله وو من خلال التدريب المنفّر تعليم المشاركين في التجربة كيفية التمييز بين متصاوغات مرآتية لا يمكن عادةً التفريق بينها (المتصاوغة المرآتية هي جزيئات رائحة متطابقة في تركيبها الكيميائي ما عدا أن توجه أحدهما لليمين، والآخر لليسار). وبعد مقارنة نتائج تجاربهم الناجحة مع أدلة مماثلة من مختبرات أخرى علّق العالمان على «اللدونة العصبية والإدراكية الهائلة للنظام الشمي» التي تمكّن حاسة الشم من «تبني استجابات متكيّفة تجاه الطعام والأصدقاء والأعداء والأزواج»[33]. وبعد كل هذه البراهين التي تثبت قدرات النظام الشمي على التعلم السريع فلا عجب أن بدأ بعض باحثي الذكاء الاصطناعي الذين يعملون على تطوير ذكاء الآلة في مواقف تقلّ فيها عينات التدريب بدراسة مدى إمكانية استعمال الدوائر الشمية بدلًا من الدوائر البصرية نموذجًا في أعمالهم[34].

---

(31) انظر مقال (Human Olfaction) لتالي وايز وآخرين. الصفحات 177-202.

(32) انظر مقال (Structural and Functional Imaging) لجاي غوتفريد. الصفحة 297.

(33) انظر مقال (Perceptual and Neural Pliability of Odor Objects) لجاي غوتفريد وكينغ ني وو المنشور في مجلة (Annals of the New York Academy of Science) العدد 1170 (2009). الصفحات 328-330. doi:10.1111/j.1749-6632.2009.03917.x

(34) استعمل بعض باحثي الذكاء الاصطناعي نموذجًا مبنيًا على النظام الشمي للعثة، ووجدوا أن الآلة المصممة بنموذج الدوائر الشمية لدى العثة أفضل من الآلة المصممة بنموذج الدوائر البصرية في التعرّف على الأرقام المكتوبة باليد (شريطة تغذية الآلتين بما لا يزيد على 20 عينة) وهذا يعني أن المنهجية السريعة الشاملة المبنية على النموذج الشمي قد تكون الخيار الأفضل تطبيقه في المواقف التي تشح فيها البيانات مع ضرورة معالجتها بأسرع ما يمكن، مثل تصميم =

التواصل الاجتماعي

لا تقتصر أهمية قدرات حاسة الشم في رصد الروائح وتمييزها وتعلّمها على رصد الروائح الخطرة أو استنشاق الأطعمة الشهية، بل إن غوتفريد وزميله وو يريان أن للشم دورًا عظيمًا في التواصل الاجتماعي. وأوضح وسائل التواصل باستخدام الروائح في الأنواع غير البشرية هو «التأشير الجنسي» بين الذكور والإناث من الحشرات أو الثدييات عبر إطلاق الفيرمونات. ولكن الحديث عن «الفيرمون البشري» محل جدل وخلافات واسعة، حتى إنَّ كثيرًا من العلماء يفضّلون مصطلح «التأشير الكيميائي» للدلالة على الدور التواصلي للشم. سوف أرجئ الحديث عن فيرمون الجنس لدى الإنسان إلى الفاصل التالي، لنبحث الآن في بعض الأمثلة الرائدة للتواصل الشمي المؤكّد، أو «التأشير الكيميائي».

خذ مثلًا فكرة أن ثمة كائنات يمكنها أن تشم «رائحة الخوف». في الفصل الأول ناقشنا عمل الفنانة سيسيل تولاس «الخوف من الرائحة ورائحة الخوف»، حيث دهنت جدران المعرض بطلاء ممزوج برائحة عرق رجالٍ معرّضين لحدوث نوبات هلع، واختارت الرجال لأن الإفرازات الإبطية للرجال أقوى رائحة من إفرازات الإناث. إن الرأي القائل إن بعض الحيوانات -مثل الكلاب والخيول- قادرة على رصد «رائحة خوف» الإنسان فكرة قديمة وشائعة. ولكن هل ثمة أي أدلة علمية على أن الإنسان يستطيع شمَّ رائحة الخوف في الآخرين وتمييزها عما تتشابه معه من روائح؟ توجد بعض الأدلة نعم، وإن كانت مثل كل الأدلة في الكثير من المسائل العلمية أكثر تعقيدًا من المعتقدات السائدة.

= السيارات ذاتية القيادة. انظر مقال (New AI Strategy Mimics How Brains Learn to Smell) لجوردانا سيبلوتز المنشور في مجلة (Quanta Magazine) في 18 سبتمبر 2018 https://www.quantamagazine.org/new-ai-strategy-mimics-how-brains-learn-to-smell-20180918

خلال العقدين الماضيين ظهرت عشرات الدراسات التي حاولت أن تحدّد ما إذا كان الإنسان يستطيع شمّ رائحة الخوف أو القلق لدى الآخرين. ومن التجارب المفضلة في هذا الصدد هو عرض فيلم كوميدي على مجموعة من المشاركين في التجربة، وفيلم رعب على مجموعة ثانية، والجميع في المجموعتين يرتدون قطعًا قماشية لامتصاص العرق، ثم تُقدّم هذه القطع لمجموعة ثالثة لشمّها، ويُطلب منهم إما الإجابة عن استبانة أو العمل على مهمة ما، معرفية أو عاطفية. أظهرت الدراسة أن من الآثار التجريبية لشم عرق الخوف -مقارنةً بعرق التمرّن- هو ارتفاع نسبة الاستجابة الإجفالية لدى الشامّ، وارتفاع احتمالية تفسير تعبيرات الوجه الغامضة على أنه ملامح خوف، وظهور تعبيرات الخوف على وجه الشخص الذي شمّ العرق[35].

ويخلُص وايز وسكوندو وسوبيل بعد مراجعة عدة دراسات عن الخوف حتى عام 2015م مرئياتهم: «تدلّ هذه المجموعة الكبيرة من الأبحاث دلالةً قويةً على أن الإنسان يميّز رائحة الخوف من روائح الجسد الأخرى، وأن هذه الإشارات الكيميائية قادرة على التأثير في السلوك»[36]. ورغم ما في هذه الخلاصة من معلومات مثيرة فإن علينا أن نتذكر أن الإشارات الكيميائية في الظروف غير التجريبية نادرًا ما تُعالج شعوريًا، وأنّ من الصعب رصد الروائح في المواقف اليومية، لأن الناس يستحمّون ويضعون مزيلات العرق والعطور على أجسادهم، حتى الرصد اللاشعوري عسير في هذه الحالات. إذن نحن في حاجة إلى البحث عن براهين على وجود رسائل رائحية مباشرة في المواقف اليومية إن أردنا إثبات قدرة حاسة الشم المعرفية على التواصل.

إن التواصل عبر حاسة الشم يبدأ من الولادة كما رأينا، بناءً على ما انطبع في ذهن الوليد من مزيج الروائح المميز في السائل الأمينوسي لوالدته،

(35) انظر مقال (Structural and Functional Imaging) لجاي غوتفريد، الصفحة 298.

(36) انظر مقال (Human Olfaction) لتالي وايز وآخرين، الصفحات 180.

وهذا ما يتم تحديثه فورًا عبر التحرّك الحسيّ-المعرفي عند الولادة وعند البحث عن حلمة الثدي[37]. وعندما ينتقل الرضيع إلى مرحلة الطفولة يكون باستطاعته التعرّف على إخوته بالشم، وتستمر هذه القدرة حتى البلوغ. ولكن يصبح الموضوع محل جدلٍ وخلاف عندما ننتقل من مسألة قدرة حاسة الشم على تمييز الأقارب والأصدقاء المقرّبين الذين نكون على تواصل مستمر معهم إلى مسألة قدرة الإشارات الكيميائية على التأثير في المشاعر والسلوك عند الانجذاب جنسيًا إلى أفراد خارج دائرة القرابة. ومن الأدلة على وجود إشارات كيميائية مرتبطة بالجنس الدراسة التي جُمع فيها العرق من آباط رجالٍ يشاهدون أفلامًا إيروتيكيّة، ثم تقديمه على شكل رذاذ لمشاركاتٍ في التجربة في أثناء خضوعهن لمسح دماغي، وقد أظهرت النساء نشاطًا زائدًا في القشرة الجبهية الحجاجية، ومنطقة تحت المهاد، وفي القشرة المغزلية[38]. وفي المقابل، قُدّمت دموع من نساء شاهدن أفلامًا حزينة للمشاركين من الرجال، فكانت النتيجة أن انخفضت نسبة انجذابهم الجنسي نحو صور وجوه النساء المعروضة عليهم، وكذلك انخفض النشاط في منطقتي تحت المهاد والقشرة المغزلية[39].

قد يرفض المنظّرون في علم التواصل أو فلاسفة اللغة اعتبار معظم أمثلة التأشير الكيميائي الواردة هنا عمليات تواصل حقيقية، من مبدأ

(37) انظر (Prenatal and Postnatal Human Olfactory Development) لبونوا شال، ص 321.

(38) انظر مقال (Structural and Functional Imaging) لجاي غوتفريد، الصفحة 298.

(39) انظر مقال (Human Tears Contain a Chemosignal) لشاني جيلستين وآخرين المنشور في مجلة (Science) العدد 331 (2011)، الصفحات 226-230 https://doi:10.1126/science.1198331 ادّعت مجموعة بحثية أخرى أنها لم تستطع الوصول إلى النتائج التي توصّلت لها جيلستين، ولكن نعوم سوبيل قدّم ردًّا مفحمًا في المقال (Revisiting the Revisit: Added Evidence for a Social Chemosignal in Human Emotional Tears) المنشور في مجلة (Cognition and Emotion) العدد 31 (2017)، الصفحات 151-157، https://doi 10.1080/02699931.2016.1177488

أن أركان التواصل -سواءٌ كان بكلمة أو بإيماءة- لا تتم إلا بوجود مرسلٍ، ومستقبِل، ورسالة، ووسيلة. ولا يُعدّ المرسِل في غالبية نماذج التواصل مرسِلًا إلا إذا أرسل الرسالة عمدًا، أما انطلاق رائحة من الجسد فليس فعلًا إراديًا يُراد به التواصل. وليس من المنطقي أيضًا أن نعدّ الروائح الصادرة عن عمليات جسدية طبيعية مثل التمرّن أو القلق «رسائل». صحيح أنها نوع من أنواع الإشارات، وأنها تحمل معلومات قد تجعل مستقبِلها يتّخذ تصرفات إرادية أو مقصودة، ولكنها في أصلها مصمتة. إنها مجرد حقائق ظهرت في موقف ما، وليست أفعالًا مقصودة.

لا يعني هذا أن لا وجود للإشارات الشميّة المتعمّدة. ولربما كان الضراط أشهر إشارة شميّة طبيعية. وهو عامةً فعل غير إرادي، ولكن يمكن إن كانت الظروف مناسبة - كما يعلم الأطفال- إخراج الريح عمدًا. بل إن البالغين استعملوه سلاحًا سياسيًا في حادثة وقعت في المؤتمر الوطني للحزب الديمقراطي عام 2016م، عندما خطّطت جماعة غاضبة من أنصار بيرني ساندرز لإقامة «اعتصام ضراطيّ» احتجاجًا على ترشيح هيلاري كلنتون. وهذه الاستراتيجية ليست جديدة، فقد هدّد الناشط الاجتماعي سول آلنسكي في الستينيات بتنظيم اعتصام ضراطي في حفلة سيمفونية لعرقلة الحياة الثقافية في المنظومة الاجتماعية-الاقتصادية في مدينة روتشستر في ولاية نيويورك[40]. حتى إننا نجد بين أيدينا مجموعة من الأبحاث العلمية عن الآليّات الفيزيولوجية لإخراج الريح، بما في ذلك تركيبته الكيميائية (كبريتيد الهيدروجين والميثانثيول)، واختلافاته بحسب الجنس (رائحة ضراط

(40) انظر مقال (Bernie Sanders Supporters Say They'll Fart in Protest of Hillary Clinton) لكريستن سلاير المنشور في مجلة (Time) في 19 يوليو 2016. http.// time.com › Ideas › political واحتجاجًا على ممارسات التوظيف العنصرية في شركة كوداك، هدّد آلنسكي كذلك بشراء مئة تذكرة في أحد عروض السيمفونية في روتشستر وتقديمها لمئة أمريكي من أصل إفريقي، وأنهم سوف يأكلون الفاصوليا يوم العرض.

النساء أقوى، وصوت ضراط الرجال أعلى)، وتأويلاته الثقافية (في بعض الثقافات لا يتسبب إخراج الريح بأي حرج، مثله كمثل السعال)[41]. وثمة بالطبع وسائل متعمّدة وجادة للتواصل الشميّ المباشر، مثل الاستعمال التقليدي للبخور أو العطور، وهو ما سأتناوله بالنقاش في القسمين الثالث والرابع.

كان السؤال المبدئي الذي حملناه معنا في هذا الفصل هو ما إذا كانت هناك أدلة علمية تدعم فرضية امتلاك حاسة الشم لدى البشر -على خلاف الموروث الممتد من كانط إلى سكروتن- ذكاءً كافيًا يدعم التحليل وإطلاق الأحكام الجمالية المبنية على معلومات معرفية. فتعمّقنا في الأدوات المعرفية الأساسية لحاسة الشم وآليات عملها، وكذلك قدرات الشم على رصد الروائح والتمييز بينها، وقدرة البشر على التعرّف على «كيانات الرائحة» الجديدة، حتى لو كان مصطلح «كيان الرائحة» مثيرًا للجدل الفلسفيّ. كما تطرقنا إلى أن لحاسة الشم وظيفة تواصليّة لإرسال رسائل تعبّر عن الخوف أو المعرفة أو الإهانة أو الانجذاب. وبالحديث عن الانجذاب يحين وقت التوقّف قليلًا لدراسة موضوع «الفيرمون البشري»، قبل المضي قُدمًا للاطلاع على الأدلة التجريبية على محدودية القدرات المعرفية للشم، التي يمكن تأويلها على أنها مهدّدة لصحة الفرضيات الفلسفية بوجود جماليات شميّة.

(41) انظر كتاب (What the Nose Knows) لأيمري غيلبرت، الصفحات 29-30.

فاصل

خرافة الفيرمون

رغم أن شبكة الإنترنت تعجّ بإعلانات «عطور الفيرمون» التي تحمل أسماءً إيحائية من قبيل: (Alfa Maschio) [الرجل الألفا] أو(Holy Grail) [المعجزة] للرجال، و(Alfa Donna) [المرأة الألفا] أو (MAX Attract Silk) [الحرير الجذّاب] للنساء، وجميعها تضمن -كما يدعي أحد الإعلانات- «تحويلك إلى مغناطيس جنسي»... كل هذا محض هراء ودجل. معظم الأشخاص الذين يستعملون مصطلح «فيرمون» عند الحديث عن الانجذاب الجنسي لدى البشر يخدعون أنفسهم بالمبالغة المضلّلة؛ فالفيرمون الحقيقي لا يجذب الطرف الآخر، بل يُجبر الطرف الآخر على إتيان فعل ما. الفيرمون هو عبارة عن رائحة تنبعث من إناث الحشرات أو الثدييات فتثير استجابة تلقائية بهدف التزاوج لدى أي ذكر قريب بما يكفي لشمّها. وقد تصل المسافة إلى ميلين في حالة الكلب الذكر، كما يدرك ذلك جيدًا أي شخص لديه كلبة جاهزة للتزاوج. يقول عالم الأحياء إدوارد أوزبورن ويلسن:

> لو نظرنا إلى حالة أنثى العثة التي تجتذب ذكرًا للتزاوج. لا بُدَّ أن تكون المادة التي تطلقها طلبًا للجنس مميزة وفريدة لجنسها فقط. فتنتقل كميات صغيرة من هذه المادة مسافات طويلة -حتى كيلومترات في بعض الحالات- ويتلقّاها ذكر من جنسها فتستثير

فاصل

خرافة الفيرمون

رغم أن شبكة الإنترنت تعجّ بإعلانات «عطور الفيرمون» التي تحمل أسماءً إيحائية من قبيل: (Alfa Maschio) [الرجل الألفا] أو(Holy Grail) [المعجزة] للرجال، و(Alfa Donna) [المرأة الألفا] أو (MAX Attract Silk) [الحرير الجذّاب] للنساء، وجميعها تضمن -كما يدعي أحد الإعلانات- «تحويلك إلى مغناطيس جنسي»... كل هذا محض هراء ودجل. معظم الأشخاص الذين يستعملون مصطلح «فيرمون» عند الحديث عن الانجذاب الجنسي لدى البشر يخدعون أنفسهم بالمبالغة المضلّلة: فالفيرمون الحقيقي لا يجذب الطرف الآخر، بل يُجبر الطرف الآخر على إتيان فعل ما. الفيرمون هو عبارة عن رائحة تنبعث من إناث الحشرات أو الثدييات فتثير استجابة تلقائية بهدف التزاوج لدى أي ذكر قريب بما يكفي لشمّها. وقد تصل المسافة إلى ميلين في حالة الكلب الذكر، كما يدرك ذلك جيدًا أي شخص لديه كلبة جاهزة للتزاوج. يقول عالم الأحياء إدوارد أوزبورن ويلسن:

> لو نظرنا إلى حالة أنثى العثة التي تجتذب ذكرًا للتزاوج. لا بُدَّ أن تكون المادة التي تطلقها طلبًا للجنس مميزة وفريدة لجنسها فقط. فتنتقل كميات صغيرة من هذه المادة مسافات طويلة -حتى كيلومترات في بعض الحالات- ويتلقّاها ذكر من جنسها فتستثير

فيه استجابة جنسية، ولا يُستثار جنس آخر ولا جنس مفترس لها، كالعناكب أو الدبابير[1].

وثمة أنواع أخرى من الفيرمونات الحقيقية لدى الحشرات والثدييات إلى جانب الفيرمونات الجنسية، مثل فيرمون التحذير، وفيرمون معرفة الاتجاهات، وفيرمون التتبع الذي يستعين به النمل. يذكر عالم الكيمياء باولو بيلوسي أن الحشرات الاجتماعية كالنمل والنحل تحافظ على تنظيم بيوتها وخلاياها باستعمال روائح لا هدف منها إلا تنظيم الأدوار الفردية داخل المستعمرة، وهذه هي ما نعدّه فيرمونات حقيقية[2].

تثبت بعض الأدلة وجود نظام فيرموني جنسي لدى أجدادنا البشر في الماضي النشوئي البعيد، قبل ملايين الأعوام. وكان هذا النظام شبيهًا بما لدى الثدييات اليوم: نظام شمّي لإرسال إشارات كيميائية بشرية منفصل عن النظام الشمي الأساسي، وكان مركزه ما يُدعى العضو الميكعي الأنفي. وقد يظهر أثر من العضو الميكعي الأنفي خلال نمو الجنين البشري ولكنه يختفي قبل الولادة[3]. فالخلاصة إذن أن لم يعد لدى البشر الأدوات الفيزيولوجية الأساسية لإطلاق فيرمونات جنسية حقيقية، ولهذا فإن الادعاء بأنَّ أحدًا ما قد يكتشف يومًا ما الفيرمون الجنسي البشري ما هو إلا خرافة. وحتى لو وُجدت هذه المادة الجذّابة التي لا يمكن مقاومتها، أتود حقًّا أن تصطفَّ حشود شبقة من الجنس الآخر أمام عتبة بابك؟ أما في سياق سؤالنا المحوري حول قدرة الشم المعرفية لتحقيق الأحكام الجمالية، فإن عدم خضوعنا لتأثيرات الفيرمونات من صالح الحجة القائلة بقدرة حاسة الشم على التمييز الجمالي الرفيع.

(1) انظر كتاب (The Origins of Creativity) لإدوارد ويلسن (نيويورك، نورتن، 2017)، ص 62-63.

(2) انظر كتاب (On the Scent) لباولو بيلوسي، الفصل 5.

(3) انظر كتاب (On the Scent) لباولو بيلوسي، ص 229-234.

ونجد أن عالم الأحياء مايكل ستودارت في كتابه «أنف آدم وخلق البشر» يصر على أن فقدان الإنسان للعضو الميكعي الأنفي –ومِن ثَمَّ فقدانه لنظامٍ فيرموني بشري فعّال- هي نقطة التحول الرئيسة في سلسلة التطور البشري، لأن فقدانه «حرّر أسلافنا من الاستجابة العبوديّة للروائح الجنسية، وبعد هذا التحرّر فقط أصبحوا بشرًا»[4]. وبالطبع فإن ستودارت على علمٍ بالادعاءات الأخرى المطروحة في نظرية النشوء فيما يتعلق بالعامل الحاسم في جعلنا بشرًا، لكنه يؤمن أن تلك التطورات الأخرى عَقِبت فقدان العضو الميكعي الأنفي لدى أسلافنا الأوائل. وتستند حجته الأساسية إلى أنه لا يمكن للنزعة الاجتماعية لدى الإنسان أن تُوجد إلا إذا بُترت الصلة القسرية بين الرائحة والاستجابة الجنسية. وبغض النظر عن الأهمية النسبية للعوامل الأخرى في كوننا بشرًا فإن ستودارت محقٌ في تأكيده أنّ تحوُّل الروائح الجنسية من فعلٍ فيزيولوجي إجباري إلى نوعٍ من أنواع التواصل الاجتماعي جزءٌ مما يميّز البشر عن الأنواع الأخرى. وقد عكس كالفينو هذه الفكرة في قصة «الاسم، الأنف» حين جعل البشراني شبيهًا بالبشر لأنه انجذب إلى رائحة محددة من أنثى محددة تختلف عن جميع إناث الجماعة. وهذا السمة بعينها تعكس خاصية أخرى مميّزة لحاسة الشم ومرتبطة بالاختيار الجنسي: وهي أن معظم البشر لهم رائحة فريدة تميّزهم عن غيرهم.

إن أحد أسباب وجود رائحة مميزة لكل شخص هو تركيب الـ«HLA/MHC» وهي مستضدات الكريات البيضاء البشرية/معقد التوافق النسيجي الكبير. فهذه الجينات والجزيئات تعمل معًا في الجسد البشري لمساعدة الجهاز المناعي على رصد أي مواد دخيلة مثل الفيروسات. وأظهرت بعض

(4) انظر كتاب (Adam's Nose) لمايكل ستودارت، الصفحة 20.

الدراسات أن النساء اللاتي لا يتناولن أي مكمّلات هرمونية يفضّلن الرجال الذين تختلف تركيبة الـ«HLA/MHC» في أجسادهم عن أجسادهن، والمرجح في سبب ذلك هو أن تزاوج شخصين يمتلكان تركيبتين مختلفتين تمامًا من الـ«HLA/MHC» قد يخلف ذرية لها تنوع جينيّ أعظم. وقد تُحلّل هذه الظاهرة أحيانًا على أنها شبيه بالفيرمون، ولكن اختلاف تركيبات الـ«HLA/MHC» أو أي انجذاب شيَ آخر مرتبط بالتكاثر -كتفضيل الرجال لرائحة النساء في فترة الإباضة- لا يعادل بالطبع وجود فيرمون جنسي محفّز تحفيزًا إجباريًّا ومؤثرًا في السلوك، كما نرى لدى الأنواع الحية الأخرى[5].

ولا ننسى كذلك أن ثمة استخدامات بريئة لمصطلح «فيرومون»، كاستخدامه للإشارة إلى رائحة الجسد المميزة، أو انجذاب الآخرين لهذه الرائحة سواءٌ بشكلها الطبيعي أو عند تعزيزها بالعطور والكولونيا. ونذكر هنا مثالًا لعمل فني صنعته الفنانة الشمّية كلارا أورسيتي (Clara Ursitti) أسمته «الرابط الفيرموني، مكتبة الرائحة» (Pheromone Link™ Scent Library) في معرض فني في تورنتو عام 2001م. وهو عمل تشاركي مع الزوار، حيث يدخلون في غرفة تحمل رمزيات رومانسية تقليدية: أريكة حمراء مستديرة، ومجموعة من العلب الكرتونية الحمراء المثبتة على الجدار على شكل قلب (وهذه هي مكتبة الرائحة). طلبت الفنانة من متطوعين أن يضعوا في العلب قمصانًا ارتداها أصحابها مدةً طويلة تضمن انطباع رائحتهم عليها، ثم وضعت لكل قميص رقمًا. يدخل الزوار، فيختار كل واحد القميص الذي تعجبه رائحته، ويطرحون أصواتهم في صندوق. يفوز صاحب القميص الذي حاز على غالبية الأصوات بالجائزة، وهي قارورة ويسكي وعلبة من

---

(5) يمكن الاطلاع على بعض النقاشات العامة حول وظيفة «HLA/MHC» في التزاوج في كتاب (Scent of Desire) لرايتشل هيرتز، الصفحات 126-132، وكتاب (Initial Evaluation) لرتشارد ستيفنسن، الصفحات 11-12

الواقيات الذكرية بطعم الشوكولاتة. وإن شاء أحد الزوار المشاركين لقاء المتطوع صاحب القميص، فيمكن للفنانة أن تعدّ لهما لقاءً في حانة قريبة في الليلة التالية[6].

(6) انظر موقع الفنانة كلارا أورسيتي: https://www.claraursitti.com

3

الشمّ في العلوم العصبية وعلم النفس (II)

ما لا يمكن للأنف فعله

رأينا في الفصل السابق كيف يمكن لحاسة الشم لدى الإنسان أن تكون جيدة معرفيًا لرصد الروائح وتمييزها وتعلُّم الجديد منها، ودورها في التواصل الاجتماعي، ممّا يمكن أن نعدّه أدلة تدافع عن الحجج التحليلية المطروحة في الفصل الأول بأنّ حاسّة الشمّ ليست ذاتيّة دائمًا، وأنها لا تتمتع بأي قدرات معرفية أو استعمالات عمليّة. ولكن توجد دراسات وأبحاث وأدلة كثيرة تُظهر جوانب من حاسة الشم ليست متقدّمة معرفيًا: أدلة يمكنها دعم الموقف الكانطي-السكروتني في تهميش الإمكانات الجمالية للشم، والتشكيك في قدرة النظام الشمّي على دعم خاصتي التمييز والتأمل الضروريتين للخوض في التجارب الجمالية الأصيلة وإصدار الأحكام فيها. سأحاول في الفقرات التالية أن أتناول كل عيب من العيوب المعرفية المنسوبة لحاسة الشم على حدةٍ، وسوف يتبين لنا سريعًا مدى تشابهها وترابطها.

أربع حجج ضد كفاءة الشم المعرفية

تستمد الحجة الأولى ضد كفاءة الشم المعرفية في تذوّق الجماليات قوتها من قدرة البشر على تعلّم الروائح وارتباطاتها بسرعة. كما رأينا من الدراسات

السابقة فإن الإنسان قليلًا ما يدَرب حاسة الشم لديه تدريبًا أساسيًّا تطوريًّا، فلهذا تميل الارتباطات الرائحية لدينا إلى أن تكون تمييزات فردية لا تتشابه بين اثنين. وقد يحتجّ القائل إنّ كثيرًا من الناس يختلفون فردًا فردًا فيما ينفّرهم ويجذبهم من الروائح، حتى إن أي محاولة لإقامة مناقشة أو إطلاق حكم جمالي منطقي ستكون بلا طائلة. بل إن آليات الشم العضوية الأساسية لدى البشر تختلف من شخص لآخر ولا تختلف في البصر مثلًا؛ ففي البصر ثلاثة أنواع من المستقبلات البصرية، أمّا الشمّ فله ما يربو على الثلاثمئة مستقبل. كما أن عدد الجينات النشطة لدى كل إنسان لا يتطابق أيضًا. ونضرب مثلًا في ذلك أن لدى بعض الناس «خُشامًا محددًا»؛ أي إنهم غير قادرين على شمّ مواد معينة لا يجد آخرون أي عناء في شمها. ومن أكثر المواد التي تعرّضت للدراسة هي مادة إسترويد أندروستينون، وهو أحد المكوّنات الكيميائية في فيرمون الخنزير البري، الذي أظهرت تجارب متنوعة أن نصف المشاركين لا يستطيعون شمّ رائحته على الإطلاق، أمّا النصف الآخر فمنقسمٌ بالتساوي بين من يرون أنها رائحة حسنة شبيه بالمسك، وآخرون يجدونها قبيحة أقرب إلى رائحة البول[1].

أما الحجة الثانية ضد الإمكانات المعرفية لحاسة الشم فهي أشدّ وطأً من الأولى، لأنها تدعي ارتباطه بالعاطفة ارتباطًا يفوق ارتباط العاطفة بالبصر أو السمع. ألم يكن الذكور الثلاثة في قصة كالفينو في سعيهم الحثيث وراء أنثى بعينها من رائحتها فقط مدفوعين بالعاطفة؟ وفي إحدى التجارب النفسية التي تدرس علاقة الشم بالعواطف عُرضت على المشاركين صورًا أو أصواتًا لبعض الأشياء، وكذلك بُثّت في الهواء روائح تلك الأشياء، وعندما سُئلوا أيهما أثار عاطفتهم أجابت نسبة كبيرة بأن الروائح هي التي حفّزت

(1) انظر كتاب (Scent of Desire) لرايتشل هيرتز، الصفحات 28-29

مشاعرهم. وقد أجرت العالمة رايتشل هيرتز تجارب عديدة في هذا المبحث وخرجت بنتيجة واحدة وهي أن حاسة الشم هي حاسة العاطفة أكثر من أي حاسة أخرى[2]. والدليل الآخر على عاطفية الشم مقارنةً بالبصر أو السمع يأتي من التجارب التي أثبتت هيمنة المصطلحات الهيدونية (حسن/قبيح) المستخدمة في وصف الروائح أكثر من أي صفات محددة. ويلاحظ هنا الباحث ريتشارد ستيفنسن أن «الألفاظ الهيدونية المستعملة للشم أكثر مباشَرةً وعمقًا من الألفاظ الهيدونية المرتبطة بالبصر والسمع»، لا سيما عند التعرض لتجربة تثير الاشمئزاز. إن مشاهدة براز كلبٍ مزيف قد يؤذي الأحاسيس وقد لا يؤذيها، ولكن شمّ رائحة صناعية لبراز الكلب يقزّز الإنسان دائمًا كما لو أنه شمّ البراز الحقيقي[3].

والصفة الثالثة لحاسة الشم التي قد تشير إلى انعدام إمكاناتها المعرفية هو عدم قدرة معظم الناس على تسمية الروائح أو وصفها، كما أظهرت ذلك دراسات متعددة. تذكّر المشقة العظيمة التي تعرّض لها «إنسان العالم» في قصة كالفينو عندما حاول وصف الرائحة الطيفية لامرأة يئس من إيجادها رغم ذائقته العالية وخبرته في العطور. بيّنت أبحاث متنوعة أن معظم الناس غير قادرين على التعرّف من خلال الشم فقط على روائح 20-50% من المنتجات التي يستعملونها في منازلهم دائمًا. حتى إن أحد علماء النفس المعروفين قرّر أن يدعم نتائج تجاربه المقارنة في المختبر باختبار بسيط غير رسمي يجريه في منزله، فوضع برطمانًا مفتوحًا يحتوي على زبدة الفول السوداني تحت أنف أحد أفراد أسرته بعد أن عصب عينيه،

(2) انظر كتاب (Scent of Desire) لرايتشل هيرتز، الصفحات 11-18، و 114-116.

(3) انظر (Human Olfactory Consciousness and Cognition: Its Unusual Features May Not Result from Unusual Functions but from Limited Neocortical Processing Resources) لريتشارد ستيفنسن وتوكي أتوكيافيو المنشور في مجلة (Frontiers in Psychology) العدد 819 (2013)، الصفحة 4. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2013.00819

وكان هذا الشخص يأكل من هذه الزبدة شبه يوميًا، ومع هذا لم يستطع تسميتها![4] قد يكون أحد أسباب هذا الفشل هو ما يُدعى غالبًا بالفقر اللغوي المرتبط بالروائح، حيث تمتلك معظم اللغات ثروة لفظية دقيقة لوصف الألوان والأصوات، أما الروائح فألفاظها محدودة جدًا، ويلجأ الناس أمام ذلك إلى الاكتفاء بالإشارة إلى مصدر الرائحة أو استعمال كلمات لا تبتعد عن دائرة الحسن/القبيح. ولكن يبدو أن ثمة أسباب أخرى نفسيّة للفشل في التسمية، فوفقًا لبحث أجراه عالما الأعصاب يوناس أولافسن وجاي غوتفريد إنّ للممرات العصبية لمعالجة الروائح ارتباطات أقل في مناطق اللغة في الدماغ، بالمقارنة مع الممرات العصبية لحاستي البصروالسمع. ففي حين أن للبصر نقاط دخول متعددة إلى الشبكة اللفظية-الدلالية، نجد أن مسارات الشم ترتبط ارتباطًا ضعيفًا بالمناطق القشرية التي يمكن أن تدعم تمثّل الرائحة بالكيان مع المحتوى اللفظي-الدلالي[5].

وكأن صعوبة التسمية ليست حائلًا كافيًا، بل إننا نجد ما يُسمى بالتأثير التنازلي لمعالجة الروائح، أو «التدخّل المعرفي». أي إن الكثيرين لا يستطيعون التعرّف على الروائح، وهم كذلك متقلّبون في آرائهم حول ماهيّتها. ومن التجارب الناجحة لعلماء النفس منذ تسعينيات القرن التاسع عشر أن تمكّنوا من إقناع الناس بوجود رائحة معينة في المكان بينما كان المصدر المزعوم يبثُّ هواءً بلا رائحة على الإطلاق (كان البرفسور يفتح علبة ويسأل: «مَن منكم يستطيع شم الرائحة؟» فترتفع الأيادي). كما تثبت عدد من التجارب الحديثة أن الأوصاف اللفظية تؤثّر تأثيرًا بالغًا فيما يظن الناس أنهم يشمونه. ومن ذلك تجربة العالمة رايتشل هيرتز عندما استخدمت

---

(4) انظر مقال (An Odor Is Not Worth a Thousand Words) ليارا ياشرون ونعوم سوبيل، ص 326.

(5) انظر مقال (The Muted Sense: Neurocognitive Limitations of Olfactory Language) ليوناس أولافسن وجاي غوتفريد في مجلة (Trends in Cognitive Sciences) العدد 19 (2015)، الصفحات 314-321. https://doi:10.1016/j.tics.2015.04.007

خليطين متطابقين من حمض الإيزوفاليريك وحمض البوتيريك، وقدّمت الأول للمشاركين باسم «جبن بارميزان» والثاني باسم «قيء». فكانت استجابة معظم المشاركين إيجابية عندما كانت الرائحة تُدعى جبن البارميزان، وعبّروا عن اشمئزازهم عندما سُميّت بالقيء، حتى إن بعضهم أراد مغادرة الغرفة فورًا! تذكر هيرتز أن الكثير من الطلاب المشاركين في التجربة «أبوا أن يصدّقوا بعد انتهائها أن الرائحة التي شمّوها كانت واحدة في كلا الوعائين»[6].

والصفة الأخيرة لحاسة الشم التي تنذر بافتقارها للجمالية المعرفية هو أن الشم لدى معظم الناس يتم بطريقة لاشعورية. فنحن لا نلقي بالًا للروائح من حولنا، ونواجه مشقة كبيرة عند محاولة تذكّر الرائحة أو تخيّل الرائحة. ويُعزى ذلك جزئيًا إلى ظاهرة الاعتياد (habituation). ولفهم هذه الظاهرة نذكر المثال الشهير الذي قدّمه الفيلسوف ويليام جيمز عن الاعتياد السمعي: نحن لا نلاحظ دقات الساعة في الحجرة عندما نكون منهمكين في نشاط ما، ولكن نبدأ بسماعها عندما نتوقف عن أداء ذلك النشاط. والظاهرة نفسها تحدث مع الرائحة، ولكن الاعتياد على الروائح يكون عادةً أسرع وأصعب عند محاولة تجاهله عمدًا. أما ما يخص محاولة تصوّر الروائح فكثيرون صرّحوا أنهم لا يستطيعون تشكيل صورة ذهنية للرائحة كما يستطيعون تمثّل منظر أو صوت. ومع هذا فثمة أدلة من دراسات التصوير بالرنين المغناطيسي الوظيفي بأن الناس الذين طُلب منهم أن يجتهدوا اجتهادًا واعيًا لاستحضار أو تصوّر رائحة ما تُظهر مسوحات أدمغتهم وجود نشاط في مناطق الدماغ المستخدمة في عملية الشم الحقيقية[7]. ولما للتخيل في التجارب الجمالية من أهمية بالغة، فإن هذا بلا شك يعيق إقامة الحجة بقدرات الشم الجمالية.

(6) انظر كتاب (Scent of Desire) لرايتشل هيرتز، الصفحة 57.

(7) انظر مقال (Human Olfaction) لي سيلا ونعوم سوبيل، الصفحات 13-29

ما السمة السائدة لحاسة الشم؟

كثيرة هي السمّات المميزة لحاسة الشم إنْ شئنا التمعن أكثر في دراستها، ولكن سوف نكتفي بما أوردناه لنتمكن من فهم المنظورات الشمّية التي يتصدرها ثلاثة علماء نفس في تشخيصهم الشامل لحاسة الشم بما يخدم الادعاء بضعفها المعرفي. وقد جعل كل عالم منهم سمة أو سمتين مما ناقشناه هي السمة المعرّفة لحاسة الشم. أولهم رايتشل هيرتز التي تصرّ على أن العاطفيّة هي الخاصية الرئيسة لحاسة الشم، وتستدل على ذلك بمخرجات الأبحاث السلوكية، وبقرب المنطقة الدماغية المسؤولة عن معالجة الروائح (القشرة الكمثرية) إلى المنطقة الدماغية المسؤولة عن معالجة العواطف (اللوزة الدماغية)، فتقول: «ثمة علاقة تشريحية خاصة ومميزة بين الركائز العصبية للعواطف والشم، ولهذا فالمرجح أن الروائح بطبيعتها أقرب المحفّزات إلى العاطفية وأقلّها تحليلًا معرفيًا»[8]. فإن أردنا القول إنَّ حاسة الشم قادرة على التمثيل أو قادرة على إطلاق الأحكام الجمالية فلن يتأتّى لها ذلك إلا عبر سحابة من العواطف المنفرطة غير الموثوق فيها للخوض في تحليل جمالي.

أما العالِم نعوم سوبيل فيعزو الصعوبة التي يجدها الناس في تسمية الروائح والتعرف عليها إلى انحصار جميع الأحكام الشمية في سمة واحدة مميزة لا تخرج عن المحور الهيدوني الحسن/القبيح، وهذه الظاهرة تعزّز كذلك فرضية عاطفية حاسة الشم وقصورها اللغوي. ويكتب في مقالٍ بمشاركة العالمة يارا ياشرون بعنوان «الرائحة لا تساوي ألف كلمة» أن

(8) انظر مقال (Odor Memory and the Special Role of Associative Learning) لرايتشل هيرتز المنشور في كتاب (Olfactory Cognition: From Perception and Memory to Environmental Odours and Neuroscience) بتحرير غيزوالدو روكو ورايتشل هيرتز وبونوا شال (أمستردام: جون بنجامنز، 2012)، الصفحة 101.

استجابتنا الأوّلية لأي رائحة هيدونيةٌ دائمًا، وأن لا أحد، ولا حتى الخبراء، قادر على إصدار حكم نوعي أصلي على الرائحة، فقط حكم هيدوني. «إن الوصف الوحيد الذي يستطيع البشر قوله عن الرائحة هو ما إذا كانت حسنة أم قبيحة. ونحن نطرح في هذا المقال أن هذا التمييز الهيدوني هو الوظيفة الرئيسة للشم»[9]، وهذا يعني أن «حدود كيان أي رائحة هو استحسانها، وهو بذلك كالعواطف، أي لا تستوفيها الكلمات»[10]. وهنا نستدعي رأي أفلاطون أن جلّ ما يمكن قوله عن الرائحة هو حُسنها أو قبحها.

ورغم أن عالم النفس بيتر كوستر يتفق مع هيرتز أن العاطفية من أهم السمات في حاسة الشم، ويوافق سوبيل أن معظم الأحكام الشمّية تتضمن عاملًا هيدونيًا حاضرًا بقوة غائبًا لغويًا، فإنه يصر على أن السمة المميّزة لحاسة الشم هي طبيعتها المغرقة في اللاشعورية. تقول نظريته عن «الروائح الناشزة» إن الوظيفة الرئيسة للشم من منظور نشوئي هي التحذير، وأننا غير واعين للروائح من حولنا لأننا لا نعي وجودها إلا عندما يطرأ عاملٌ ما لا يتناسب مع توقعتنا المبنية على التجارب الحسيّة السابقة. ويقترح كوستر أن طبيعة الشم اللاشعورية تفسّر كذلك صعوبة التعرّف على الروائح: «نادرًا ما نسمّي الروائح التي نتعرض لها في الحياة اليومية. أما الروائح المهمة لنا (رائحة محيطنا ورائحة الأشخاص الذين نعرفهم) فغالبًا ما تكون غير قابلة للتسمية»[11]. ولخّص نظريته عن الروائح الناشزة: «الأرجح

---

(9) انظر مقال (An Odor Is Not Worth a Thousand Words) ليارا ياشرون ونعوم سوبيل، الصفحة 219

(10) المرجع السابق، الصفحة 230.

(11) انظر مقال (:A 'Misfit' Theory of Spontaneous Conscious Odor Perception (MITSCOP (Reflections on the Role and Function of Odor Memory in Everyday Life لإيفون بيتر كوستر وبير موليرو وبوسينا موبيث المنشور في مجلة (Frontiers in Psychology) العدد 64 (2014)، الصفحة 6. https://doi:10.3389/fpsyg.2014.00064

أن الروائح ليست قابلة لأن يتعرّف الإنسان عليها. إنها الإشارات الصامتة التي تذكّرنا بإحساسٍ ماضٍ بالمحيط والمواقف التي ارتبطت بها من خلال اللاوعي. يجب أن ننظر إليها بصفتها محفّزات زائلة وغير مُدركة لإحساس الأمان والاطمئنان»[12].

ثم خرج ريتشارد ستيفنسن وتوكي أتوكيافيو بنظرية أخرى تفسّر جميع السمات المحدودة التي تقيّد حاسة الشم: عاطفيتها وفشلها اللغوي، وهيمنة الهيدونية عليها، وانعدام الوعي الشعوري. ففي حين ينزع علماء النفس الآخرون الذين أوردنا آراءهم إلى نسبة هذه السمات إلى وظائف حاسة الشم التي تكيّفت مع التطوّر، فإن ستيفنسن وزميله يقولان إن أكثر التفسيرات منطقيةً لسمات حاسة الشم الفريدة هو أن السمة المهيمنة لها هو ضعفها المعرفي: «يرجع السبب في هذه السمات غير العادية لحاسة الشم إلى محدودية مصادرها في القشرة الحديثة». فهما يريان أن مع توسع القشرة الحديثة في أطوار النشوء ظلّت العملية الشمية محصورة في القشرة القديمة وانقطعت عنها الموارد التي تُهيّئها لتكوين «أفكار يمكن التواصل بها داخل الدماغ وبين الناس»[13].

حتى الفيلسوف أندريس كيلر الذي اطّلع على كثير من الدراسات والأبحاث العلمية عن الشم من أجل تأليف كتابه «فلسفة الإدراك الشميّ»، يرى كذلك أن حاسة الشم عاطفية هيدونية منعقدة اللسان، وأنها عصيّة على المعرفة. يكتب في افتتاحية الفصل المخصّص للشم والمعرفة:

> لطالما رأى البشر أن الشم أكثر حواسّنا حيوانية وبدائيةً. تثير المحفّزات الرائحية فينا الرغبات والعواطف والاستجابات

(12) المرجع السابق، الصفحة 7.

(13) انظر كتاب (Human Olfactory Consciousness) لريتشارد ستيفنسن وتوكي أتوكيافيو، ص 9.

الفيزيولوجية التي تجعلنا نستجيب لروائح معينة بطرق تلقائية. والمنطق عاجز أمام ذلك، بل إنه لمن العسير الحديث عن الروائح أو حتى تسميتها[14].

إن وضعنا توصيفات هيرتز وسوبيل وكوستر لحاسة الشم مع ادعاء ستيفنسن بقلة مصادرها في القشرة الحديثة، وتعليق كيلر عن استجابات الشم التلقائية التي يقف المنطق «عاجزًا» أمامها، فإن إقامة الحجة بإمكانية حدوث تجارب جمالية شمّية مدعومة بالمعرفة تبدو مهمة عصيّة. إن كان كانط وداروين يقولان بأنّ رائحة الشم البشرية لا تستحق التنمية والتطوير فإن النظريات التي أوردناها سالفًا تشكّك في قدرتنا أساسًا في تنميتها إلى درجة عالية. وإن أخذنا برأي كوستر عن وظيفة الشم النشوئية فإن من الخطأ أصلًا محاولة تنميتها. هل يعني هذا أن التراث السلبي المستصغِر لدور الروائح والشم في الفن والجماليات، الذي يمتد من كانط وهيغل إلى سكروتن ودوتن حتى كثير من الفلاسفة المعاصرين، صحيحٌ في كل ما ورد فيه ولم يجانب الصواب؟

قياس قدرات خبراء الشم

قبل أن نرفع الراية البيضاء، ونسلّم بعدمية معرفيّة حاسة الشم، يجب أن نسترجع ما قاله الفيلسوف فرانك سبلي إننا لا نسأل إن كانت حاسة الشم (أو التذوُّق) **مكافئة** للقدرات المعرفية التي يتمتع بها البصر والسمع، إنما نحن نسأل إن كان للشم مصادر معرفية كافية للتسامي بالإنسان فوق التفضيلات العاطفية الهيدونية المحضة عند الضرورة، وتقديم معطيات تسهم في المباحث التحليلية النقدية للأعمال الفنية الشمية، التي يتصوّر

(14) انظر كتاب (Philosophy of Olfactory Perception) لأندريس كيلر، الصفحة 117.

هيوم مثلًا أننا نولها للفنون الأكثر تقليدية، مثل الأدب واللوحات والموسيقا. وبطرح هذا السؤال نعرف أين ستكون خطوتنا التالية: البحث فيما إذا كان باستطاعة أفضل نقّاد الأعمال والفنون والتصاميم الشمية حقًّا أن يعبّروا بفصاحة وأن يسوّغوا بعقلانية تقديراتهم. إن أي دراية بالمقدرات الجمالية لأي حاسة بشرية عليها أن تدرس وبتمعنٍ قدرات ومنظورات أولئك الذين -بحسب هيوم- تتضافر فيهم صفات الحساسية والمعرفة والمفاضلة والمِران الطويل، والذين يُؤخذ «إجماع حكمهم» معيارًا للأحكام الجمالية السليمة. في أطروحة هيوم الشهيرة «في مقياس الذائقة»، يذكر توضيحًا لهذا المبدأ قصة خلاف سانشو مع أصحابه حول طعم النبيذ الذي شربوه: بعضهم قالوا إنهم ذاقوا طعم الحديد فيه، وآخرون قالوا إنهم أحسّوا بشيءٍ كطعم الجلد. فلمّا أفرغوا البرميل وجدوا في قعره مفتاحًا من حديد مربوطًا بوكاءٍ من جلد. وهذا يثبت في نظر هيوم أن ثمّة عاملًا معرفيًّا فعليًا في الخلاف على الطعم الذي نشب بين سانشو ورفاقه. واقتداءً بهيوم، سوف أولي تركيزي إلى أفضل النقّاد لأعمال الفن الشّمّيّ.

نشأت بطبيعة الحال من بزوغ أعمال فنية شمية في العقود المنصرمة، كأعمال تولاس وأورسيتي ودي كوبير التي ذكرناها، مباحث للنقد الفني وتأملات نظرية تسايرها، وأبرزها مؤلّفات الفيلسوف جيم دروبنيك، ولكني سوف أؤجّل الخوض في النقد الفني إلى فصل لاحقٍ أتناول فيه نقاشًا أنواعَ الفنون الشمية المعاصرة التي تعرض في المعارض والمتاحف. أما في هذا الجزء فسوف أركز على صنّاع العطور المدرّبين، والسبب هو علماء الأعصاب تعهّدوا إمكاناتهم المعرفية بالدراسة والبحث كما فعلوا مع صنّاع النبيذ المدربين. من الشائع بين الناس سخريتهم من نقّاد النبيذ، أما نقد العطور فغير معروف إلا في بضعة كتب وبعض المدوّنات على الإنترنت. ومَن

منّا لا يتمنى إثبات أن أولئك الخبراء المتغطرسين المدّعين ليسوا أفضل منّا (ولا أدري كيف يظنّ الناس أن النقّاد المتعجرفين محصورون في عالم النبيذ والعطور، ونسوا أنهم كثر في عوالم الرسم والموسيقا والأفلام). ولكن الحقيقة هي أن الأدلة كثيرة من الدراسات الحديثة التي أُجريت على صنّاع العطور والنبيذ بما يرجّح أن لحاسة الشم إمكانات معرفية أعظم مما تظهره التأويلات السلبية للأدلة العصبية والسلوكية التي أجريت على عينات عشوائية من البشر.

هؤلاء الخبراء الذين شاركوا في الدراسات التي سأطرحها في الكتاب هم صنّاع عطور قضوا سنتين أو ثلاثة في تدريب مكثف، وأتبعوها بعدة سنوات من التمرّس المهني لدى خبراء آخرين. وعدد خبراء الشم بطبيعة الحال قليل، حتى إن عدد صنّاع العطور عالميًا يُقدّر بخمسمائة فرد، ونحو 150,000 ممارس متدرب في صناعة النبيذ، وعدد الدراسات التجريبية على خبراء تذوّق النبيذ حتى اليوم لا تتجاوز الخمسين، يقابلها ست دراسات فقط عن صنّاع العطور. ومع هذا فكثير من هذه الدراسات تستحق الاطلاع والبحث، لا سيما أن نتائجها متوافقة مع نتائج الدراسات التي أُجريت على خبراء في مجالات أخرى، مثل الرياضيين والموسيقيين[15].

ولكن قبل الاطلاع على هذه الدراسات الشمية المعاصرة يجب أن نشير إلى دراسة العالمين لينغ وليفرمور التي يكثر الاقتباس من نتائجها، حيث تبين هذه الدراسة أن لصنّاع العطور حدودًا في تمييز مكوّنات أي مزيج رائحي، تشبه محدودية قدرات أي شخص عادي غير مدرّب[16]. ولكن هذه

(15) انظر مقال (The Impact of Expertise in Olfaction) لجان بيير رويت وجاين بلايلي وآن ليز سالف وألكسندرا فيراك وشانتال ديلون مارتن المنشور في مجلة (Frontiers in Psychology) العدد 928 (2013)، الصفحة 8 .https://doi:3389/fpsyg.2 13 00928-

(16) انظر مقال (Influence of Training and Experience on the Perception of =

المحدودية لا تعني وجود فشل شامل للتجربة الشمية. فأولًا، أثبت الخبراء أنهم أفضل من غير الخبراء في تحديد مكونات الرائحة حتى مع وجود هذه الحدود. وثانيًا، يلاحظ عالم الأعصاب أندريه هولي أن صنّاع العطور تدرّبوا على منهج محدد في تمييز الروائح يتألف من نوتات ومجموعات عطرية (notes and accords) معيّنة، ولهذا عندما يقدّم الباحثون لهم مزيجًا تم تحضيره لأغراض التجربة، متجاهلين عادات الخبراء وتقاليدهم في تكوين العطور، فإنهم يضطرون إلى الاعتماد اعتمادًا كاملًا على قدراتهم العامة لرصد الروائح وتمييز أصلها، ولهذا تجد أداءهم لا يختلف كثيرًا عن أداء المشاركين غير الخبراء[17]. ونستنتج من رأي هولي كذلك أن التجارب المختبرية نفسها محدودة بطبيعتها لأنها تحاول أن تعزل حاسة الشم عن الحواس الأخرى. فتجارب الإنسان الحسيّة اليومية غالبًا ما تكون متعددة الحواس، وللحواس أدوار واضحة في أي عملية شمية، وحاسة الشم بدورها شريكة حقيقية -وإن لم تكن مُلاحَظة- في التجارب التي نحسبها بصرية أو سمعية بحتة. لا أقصد أن أشكّك في سلامة الاختبارات التقليدية التي تستعمل مزيجًا من الروائح، ولكني أرى أنها لا يمكن أن تثبت وحدها أن خبراء الشم ليسوا في الحقيقة خبراء، أو أن حاسة الشم لا يمكن تطويرها وتدريبها معرفيًا. إن القدرة على التمييز بين مكوّنات كثيرة في مزيج واحد ليست المقصد الوحيد من المعرفة الشمية، وقد ظهرت أدلة واضحة على أن صنّاع

= (Multicomponent Odor Mixtures لأندرو ليفرمور وديفيد لاينغ المنشور في مجلة (Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance) العدد 22 (1996)، الصفحات 267-277. https://doi.org/10.1037/0096-1523.22.2.267 وللاطلاع على تحليل حديث للموضوع، انظر مقال (The Perception of Odor Objects in Everyday Life) لتيري توماس دانغوين وآخرين.

(17) انظر مقال (Cognitive Aspects of Olfaction in Perfumer Practice) لأندريه هولي في كتاب (Olfaction, Taste and Cognition) بتحرير كاترين روبي وآخرين (كامبردج: مطبعة جامعة كامبردج، 2002)، الصفحة 21.

العطور وصنّاع النكهات الخبراء متفوقون تفوّقًا نسبيًا على المبتدئين أو حتى المتدربين في مجالات شمية أخرى، مثل التوصيف، والتصوير، واللدونة العصبية. وأريد في السطور التالية أن نطّلع على ثلاث دراسات حول هذه الخبرة الشمية.

تصدّت كارولين سيزال وزملائها في مركز العلوم العصبية بجامعة ليون في دراسة أُجريت عام 2014م لمسألة اللغة والمنظور الهيدوني في التجارب الشمية، وذلك بمقارنة الفروقات بين الأوصاف اللغوية المستعملة لدى الخبراء من صنّاع العطور وصنّاع النكهات، وتلك المستعملة لدى الطهاة المحترفين وأفراد غير مدرّبين. قُدّمت لكل مجموعة عشرون مادة ذات رائحة تم اختبارها مسبقًا لضمان اتساع النطاق الهيدوني[18]، وطُلب أمران من كل مشارك في التجربة؛ الأول هو تقييم مدى استحسانهم لرائحة المادة، والثاني وصف الرائحة «مع تحري الدقة قدر الإمكان». كانت النتيجة أن تشابهت تقييمات الروائح بين المجموعات، ولكن ما اختلف اختلافًا فارقًا هو نوع الأوصاف المستعملة. وظهر هنا ما برهنته دراسات سابقة مشابهة وهو أن الخبراء حلّلوا الروائح تحليلًا عميقًا على مستوى لفظي-دلالي، ولم يستعملوا الأوصاف الهيدونية إلا قليلًا. كانت أوصافهم أطول وأدق، وأكثر اتفاقًا فيما بينها، وأغنى دلاليًا وأبلغ تعبيرًا من أوصاف المتدربين أو غير المتدربين[19]. وليس هذا بالمستغرب إن علمنا أن الخبراء من صنّاع العطور وصنّاع النكهات يتدرّبون تدريبات مكثّفة في التوصيف اللفظي المشترك، ومن عوامل نجاحهم أن يكونوا قادرين على تقديم استجابات نوعية

(18) انظر مقال (Hedonic Appreciation and Verbal Description of Pleasant and Unpleasant Odors in Untrained, Trainee Cooks, Flavorists, and Perfumers) لكارولين سيزال وآخرين المنشور في مجلة (Frontiers in Psychology) العدد 12 (2014)، الصفحات 1-8 https:// doi:3389/fpsyg.2014.00012

(19) المرجع السابق، الصفحة 7.

وليست هيدونية فقط لتجاربهم. نجحت سيزال وزملاؤها في تأكيد عدة دراسات سابقة أُجريت على خبراء النبيذ وخبراء في مجالات تذوّقية مختلفة مثل البراندي والجعة والأجبان والأسماك وغيرها، حيث يميل الخبراء إلى استعمال المصطلحات التحليلية، وينزع المبتدئون إلى الألفاظ الهيدونية الشموليّة.

إن دراسة سيزال متوافقة مع دراسات التصوير العصبي التي تشكّك بفرضية سوبيل وياشرون القائلة بتهميش التجربة الشمّية البشرية كاملةً إلى المحور الهيدوني فقط. صحيح أن التقييم الهيدوني هو غالبًا أول ما يعبّر عنه الناس في استجابتهم الأوّلية لأي رائحة، ولكن الباحث يوناس أولافسن وزملاءه أجروا تجارب على الديناميكية الزمنية للاستجابة الشمية بما يشكّك بهيمنة الاستجابة الهيدونية. وظهر من تجاربهم أن معظم الناس يحاولون أولًا تحديد سمة الرائحة، مثل: «رائحة فراولة»، وبعد أجزاء من الثانية يطلقون الحكم الهيدوني: «الرائحة حسنة»[20]. وأسترجع هنا تعليق الباحث بونوا شال على دراسة حول تقييم أطفال (5-11 سنة) للروائح أن تصنيفاتهم لا تُظهر بالضرورة «تعارضًا مع التصنيف الهيدوني، ما يعني أن الأطفال **قادرون على الفصل بين العمليات العاطفية والعمليات المعرفية** عند معالجة الروائح»[21]. ورغم أن هذه الدراسات القليلة التي تبيّن أن امتلاك خبرةٍ حقيقية في مجال الشم أمر ممكن قد تتعرض لبعض المعارضات أو تحتاج إلى تأكيد أبحاث إضافية، فإنها تبدو متوافقة مع الفرضية بأن الأشخاص ذوي التعليم والممارسة قادرون عامةً على التفريق

(20) انظر مقال (A Time-Based Account of the Perception of Odor Objects and Valences) ليوناس أولافسن وآخرين المنشور في مجلة (Psychological Science) العدد 23 (2012)، الصفحات 1224-1232 https://doi.10.1177/0956797612441951

(21) انظر مقال (Prenatal and Postnatal Human Olfactory Development) لبونوا شال، الصفحة 310

بين أحكامهم النوعية وأحكامهم الهيدونية المحضة. ولقد دافع الفيلسوف باري سميث بقوة عن موقف شبيه عند الحديث عن أحكام خبراء النبيذ الملمّة. فحتى لو رأينا مَيْلًا إلى دائرة «يعجبني/لا يعجبني» في أحكام الخبراء، فإنهم قادرون على تجاوز السطح والتعمُّق في فهم سمات أي نبيذ، سواءٌ أعجبهم طعمه أم لم يعجبهم[22].

أما الدراستان التاليتان لخبراء الشم التي أود طرحهما فتقدّم أدلة على قدرة حاسة الشم على النمو معرفيًا وفقًا لدراسات التصوير العصبي للدونة الدماغ. ركّزت الدراسة الأولى على «لدونة الدماغ التركيبية»، أي التغيرات التشريحية في كمية المادة الرمادية الموجودة في مناطق الدماغ ذات العلاقة. وكما أظهرت دراسات أدمغة الموسيقيين والرياضيين الموهوبين تزايدًا في المادة الرمادية في المناطق الحركية ذات العلاقة في الدماغ، فإن الدراسة التي أجرتها الباحثة شانتال ديلون-مارتن وآخرون عام 2013م تؤكّد تضاعف حجم المادة الرمادية في مناطق معالجة الروائح -مثل القشرة الكمثرية والقشرة الجبهية الحجاجية- في أدمغة صنّاع العطور مقارنةً بأدمغة المبتدئين، وأن حجم المادة الرمادية المتزايد يرتبط إيجابًا مع السنّ والخبرة لدى صنّاع العطور المتمرّسين، ويرتبط سلبًا مع السن لدى الأفراد العاديين[23]. إن هذه النتائج تأتي تأكيدًا للمقولة القديمة «إن لم تستخدمه ضاع» [أي إن لم تمرّن إحدى قدراتك فسوف تخبو ويقلّ نفعها] للأفراد العاديين المشاركين في التجربة. وكذلك متّسقةً مع دراسات الأشخاص الذين يعانون من الإصابة بالخُشام التام أو ضعف الشم في سن متقدّمة.

---

(22) انظر مقال (The Objectivity of Tastes and Tasting) لباري سميث، الصفحات 55-56.

(23) انظر مقال (Perfumers' Expertise Induces Structural Reorganization in Olfactory Brain Regions) لشانتال ديلون مارتن وجاين بلايلي وآخرين المنشور في مجلة (NeuroImage) العدد 68 (2013)، الصفحات 55-62. https://doi:10.1016/j.neuroimage.2012.11.044

حيث تضمر المادة الرمادية في المناطق المتصلة بالشم في أدمغتهم. وتتفق الدراسات أيضًا مع نتائج دراسة العالم يوهانس فراسنيلي وآخرين عام 2010م التي تظهر ارتباطًا بين حجم البصلة الشمية والقدرة على التعرّف على الروائح، وارتباط كبر حجم القشرة الجبهية الحجاجية بالقدرة العالية على التمييز الرائحي[24]. بالنظر إذن إلى كل الدراسات السابقة، نجد أن إثبات دراسة ديلون-مارتن بزيادة المادة الرمادية وارتباط ذلك بسنوات الخبرة لدى خبراء العطور يقدّم دليلًا قاطعًا على أن الإنسان قادر على تنمية حاسة الشم وتدريبها إلى درجة عالية والحفاظ على المهارات المتقدّمة.

ثمة نتائج أخرى مذهلة عن آثار تطوير الخبرة الشمية خرجت بها دراسة تمت عام 2012م حول «لدونة الدماغ الوظيفية»، أي تغير مستويات الأنشطة في مناطق الدماغ ذات العلاقة بالتصوّر الرائحي. ونشير هنا تحديدًا إلى دراسة الباحثة جاين بلايلي وزملائها للدونة الدماغ الوظيفية لدى الخبراء، بما يثبت أن بإمكان التصوّر الذهني الشمي إعادة تنشيط الإنغرامات [وحدات الذاكرة] داخل القشرة الكمثرية، وأن النشاط لدى الخبراء أقوى بأشواط من غيرهم. أُجريت الدراسة على أربعة عشر متدربٍ مبتدئ في صناعة العطور أتمّوا سنتين من التدريب، وأربعة عشر صانع عطر محترف تتراوح خبراتهم ما بين الخمسة والخمسة وثلاثين عامًا، ومعظمهم من مشاهير الصناعة. وكانت للتجربة مرحلتان: قدّم الباحثون في المرحلة الأولى لكل مشارك عشرين مادة كيميائية من قائمة الثلاثمئة مادة التي يجب أن يحفظها أي متدرب في تركيب العطور، وفي المرحلة الثانية ظهرت أمام كل مشارك على شاشة سلسلة من أسماء عشرين مادة كيميائية عشوائيًا،

---

(24) انظر مقال (Neuroanatomical Correlates of Olfactory Performance) ليوهانس فراسنيلي وجون لندستروم وآخرين المنشور في مجلة (Experimental Brain Research) العدد 201 (2010)، الصفحات 1-11.

وطُلب من المشاركين تكوين صورة ذهنية للرائحة إن استطاعوا. ادّعى نحو 92% من المتدربين والخبراء أنهم استطاعوا تكوين الصور في أذهانهم[25].

خلال مرحلة الإدراك السلبي ظهر في أدمغة الطلاب والخبراء جميعهم نشاطٌ متشابه في المناطق ذات العلاقة في القشرة الكمثرية. ولكن في مرحلة التصوّر اختلفت النتائج بين المجموعتين اختلافًا باهرًا. تمكّنت مجموعة الخبراء من تصوّر معظم الروائح «بسرعة -بل حتى بشكل آنيّ- أمّا الطلاب فواجهوا صعوبة في إتمام هذه المهمة، ولم يتمكنوا من تصوّر الروائح إلا من خلال تركيز انتباههم بشدّة»[26]. وما يذهل أكثر في الأمر أن تسجيلات التصوير بالرنين المغناطيسي الوظيفي أظهرت نشاطًا منخفضًا انخفاضًا واضحًا في مناطق معالجة الروائح في أدمغة الخبراء مقارنةً بأدمغة الطلاب. وقد يظن الشخص للوهلة الأولى أن العكس هو المفروض والمتوقع، ولكن في الحقيقة أن انخفاض مستويات الأنشطة تعني أن الخبراء لم يضطروا إلى بذل الكثير من الجهد في التصوّر الذهني مقارنةً بالمتدربين الأقل خبرةً.

كما أظهرت الدراسة كذلك أن الفروقات بين مستويات الخبراء في الكفاءة المحسّنة/الجهد المنخفض مرتبطة بسنوات الخبرة. وهذا يدعم فرضية أن «التصوُّر الذهني للروائح يتطوّر جرّاء التدرب اليومي، فهو ليس مهارة فطرية»[27]. إن هذه النتيجة من دراسة صنّاع العطور الخبراء تتفق مع دراسة أدمغة الموسيقيين ولاعبي الغولف المحترفين التي أظهرت انخفاضًا مشابهًا في النشاط الوظيفي للدماغ بسبب ارتفاع كفاءة الأداء. فالباحثون

(25) انظر مقال (Experience Induces Functional Reorganization in Brain Regions Involved in Odor Imagery in Perfumers) لجاين بلايلي وشانتال ديلون مارتن وجان بيير رويت المنشور في مجلة (Human Brain Mapping) العدد 33 (2012)، الصفحات 224-234.

(26) انظر مقال (Experience Induces Functional Reorganization) لجاين بلايلي، الصفحة 232.

(27) المرجع السابق، الصفحة 231

الذين درسوا أدمغة الموسيقيين، مثل دراسة مارتن لوتز وآخرين لعازفي الكمان، استنتجوا أن الخبراء مع مرور الوقت يتعلّمون كيف يتحكمون في تحرّكاتهم لتكون شبه أوتوماتيكية، مما يقلّل النشاط القشري في المناطق الحركية، ويعدّ موارد إضافية في الدماغ لتحسين الأداء[28]. وهذا ما خلصت إليه دراسة بلايلي وزملائها أن صنّاع العطور المحترفين «يطوّرون استراتيجيات أكثر فاعليّة في مجال خبرتهم بما يتيح لهم تخصيص موارد دماغية إضافية لنواحٍ أخرى من الأداء الفني، مثل ابتكار عطور جديدة»[29].

لو جمعنا نتائج هذه الدراسات الحديثة للخبرة الشمية (قدرة الخبراء العالية على تسمية الروائح وتوصيفها، والازدياد التركيبي/التشريحي للمادة الرمادية في المناطق الشمية، وانخفاض النشاط الوظيفي في الدماغ في تلك المناطق نفسها)، ووضعنا في الاع1تبار أنها متّسقة مع نتائج دراسات مشابهة تمت في مجالات أخرى مثل الموسيقا أو الرياضة، فحقٌ علينا الإقرار بوجود أدلة عصبية تثبت إمكانية تنمية القدرات المعرفية لحاسة الشم البشرية إلى درجة عالية. حتى علماء الأعصاب أمثال يوناس أولافسن وجاي غوتفريد -اللذين قالا إن للدوائر العصبية الشمّية ارتباطًا محدودًا بمناطق اللغة مقارنةً بالبصر- يقرّان بنتائج الدراسات المشابهة لدراسة بلايلي وزملائها التي تثبت قدرة الإنسان على التغلّب على محدودية المعالجة العصبية العامة للشم من خلال التمرّن والممارسة، بما يفضي إلى تولّد خبرة تتجاوز أداء المشاركين العاديين في غالبية التجارب النفسية تجاوزًا عظيمًا[30]. وكذلك يقرّ ستيفنسن الذي لم يعوّل كثيرًا على مصادر حاسة الشم المعرفية بهذه

(28) انظر مقال (The Musician's Brain Functional Imaging of Amateurs and Professionals during Performance and Imagery) لمارتن لوتز وآخرين المنشور في مجلة (NeuroImage) العدد 20 (2003)، الصفحات 1817-1829 https://doi 10.1016/j.neuroimage.2003.07 018

(29) انظر مقال (Experience Induces Functional Reorganization) لجاين بلايلي، الصفحة 233.

(30) انظر مقال (The Muted Sense) ليوناس أولافسن وجاي غوتفريد، الصفحات 318-319.

الفرضية، فيكتب: «يمكن للتدرّب المكثّف أن يزيد من قدرات معالجة حاسة الشم في القشرة الحديثة بما يمكّن من تحويل العمليات اللاشعوريّة لدى المشاركين غير الخبراء إلى عمليات شعورية لدى الخبراء»[31].

تفسير قدرات خبراء الشم

إنَّ احتكامنا إلى الدراسات الحديثة حول خبراء الشم لن يُقنع على الأرجح أي شخص يؤمن بصحة الموروث السلبي المُبخِس لقدرات حاسة الشم الإدراكية. سوف يحتجّ المشكّكون بقلة صنّاع العطور المحترفين في العالم، وندرة التجارب التي تُجرى عليهم، ويقارنونها بالحجم الهائل من الأبحاث والدراسات للأفراد العاديين من غير الخبراء، ونتائجها التي تثبت أن معظم البشر غير واعين بالروائح المحيطة بهم، وأنهم يقعون تحت وطأة العواطف، ويميلون إلى الحكم عليها حكمًا هيدونيًا مبسّطًا. وهم غير قادرين على التعرّف على معظم الروائح ولا تسميتها. وربما يظن القارئ أن الفيلسوف أندريس كيلر -الذي أوردتُ آنفًا رأيه الحازم حول ارتباط حاسة الشم القوي بالعواطف وارتباطها الضعيف باللغة- من زمرة المشكّكين، ولكن العكس هو الصحيح.

يضع كيلر في كتابه «فلسفة الإدراك الشميّ» تصوّرًا للدماغ بأنه مركّب من شبكات متداخلة تفتح الباب للإقرار بالدور المحدود للمعرفة في حاسة الشم. ويلاحظ أن عملية الشم مرتبطة ارتباطًا مزدوجًا بالقنوات الحسيّة الأخرى والعمليات المعرفية، ولهذا فإن البيانات الضخمة القادمة من مناطق الدماغ العلويّة تقدّم روابط عصبية لإجراء بعض العمليات مثل «التدخّل المعرفي» للشم (مثلما تختلف استجاباتنا تجاه حمض الإيزوفاليريك حسب

(31) انظر مقال (Human Olfactory Consciousness) لريتشارد ستيفنسن، الصفحة 9

تسميته «جبن» أو «قيء»)[32]. ثم يستعين كيلر بظاهرة الانتباه لإيضاح تأثير مستويات الوعي المعرفي المختلفة على ما نشم وكيف نشم. فإن افترضنا أن جميع الحواس قد تطوّرت لتوجّه السلوكيات البشرية فمن المنطقي ألّا ندرك الروائح من حولنا شعوريًا معظم الوقت. فنحن وفقًا لكيلر نسجّل وجود الرائحة في أدمغتنا في غالبية المواقف دون ملاحظتها شعوريًا، ثم ننقاد فورًا إلى القيام بعمل ما: نستنشق/نحبس أنفاسنا، نبتلع/نبصق، نقترب/نتراجع، نبقى/نغادر[33]. وأفترض أن هذه هي المواقف التي كان كيلر يفكّر بها عندما كتب الفقرة التي اقتبستها سابقًا عن الهيدونية العاطفية للشم، حيث أشار إلى الاستجابات التلقائية التي «يعجز المنطق أمامها». ولكن بالإضافة إلى هذه المواقف التي تحفّز استجابات ثنائية فوريّة، يرى كيلر أن ثمة مواقف أخرى قد يتسنّى لنا فيها الاختيار من جملةٍ من السلوكيات ذات العلاقة، كأن نكتب رأيًا في طعم نبيذ، أو نحاول تحديد موقع تسرّب الغاز في مبنى مدرسة، لأن استجابتنا في هذه الحالات ليست عاطفية فورية، بل عملية شمّية شعوريّة متمهّلة[34].

كما يشير كيلر إلى أن كون معظم الانتباه الإدراكي لدى البشر متصل بالبصر والسمع لا يعني «الغياب الكامل للانتباه» في عملية الشم[35]. ورأى أن هذه الحجة عن الانتباه تنطبق كذلك على الشكاوى حول ضعف ارتباط الشم باللغة مقارنةً بالبصر والسمع: إن القول بأن الشمّ «ضعيف نسبيًا» عند مقارنته بالبصر والسمع لا يعني غياب الكفاءة اللغوية تمامًا عند التعبير عن الروائح. ولهذا فعند السؤال ما إذا كانت لحاسة الشم البشرية مصادر

---

(32) انظر كتاب (Philosophy of Olfactory Perception) لأندريس كيلر، الصفحة 117

(33) المرجع السابق، الصفحة 117-124.

(34) المرجع السابق، الصفحة 177-178.

(35) المرجع السابق، الصفحة 160.

معرفية ولغوية كافية لدعم الابتكار الجماليّ المنطقي وتحليله ونقده، حتى بعد الاطلاع على رأي كيلر. سوف تكون الإجابة نعم حذرة.

ولكن الاحتجاج بالكفاءة المعرفية لحاسة الشم بما يضمن الخوض في تجربة جمالية تأمّلية وإطلاق أحكام فيها هو في الواقع أقوى مما خرج به كيلر في تحليله. فكما أشرنا آنفًا، رغم قلة الدراسات حول خبراء الشم فإن نتائج الدراسات المختصّة مثل دراسات سيزال وديلون-مارتن وبلايلي مدعّمة بدراسات مماثلة لخبراتٍ في مجالات تذوّق النبيذ، والعزف الموسيقي، والأداء الرياضي. وعندما نضيف إلى هذه المخرجات الأدلة المطروحة في الفصل الثاني حول القدرة العالية لدى الأشخاص غير المدرّبين على رصد الروائح وتمييزها وتعلّمها، وأدلة على ما سمّاه غوتفريد وزميله وو «اللدونة العصبية والإدراكية الهائلة» لحاسة الشم، فأنا أومن بأن لدينا أساسًا علميًّا متينًا يدعم إمكانية تطوير حاسة الشم إلى درجة كافية تسمح بالابتكار الفني الرفيع والتأمل الجمالي الناقد.

يجب ألا ننسى أن تجاربنا الإدراكية اليومية متعددة الحواس بطبيعتها، وأن حاسة الشم تستفيد كثيرًا من قدرات الحواس الأخرى، وتقوم هي بدورها بخدمة هذه الحواس. إن النظرة الانعزالية إزاء إمكانات الحواس أحد أسباب الخلافات الفلسفية حول القدرات المعرفية للشم. وأحد أسباب الاختلاف بين الفيلسوفين لايكن وباتي حول ما إذا كانت حاسة الشم تتمثل بشكل غير مباشر من خلال تمثيل الروائح (لايكن) أو من خلال تمثيل «شيء ما مبهم» في المحيط المباشر بالشخص (باتي). ولم تخفِ باتي موقفها الكامل في هذا الشأن: وهو أن مقصدها هو التساؤل ماذا يمكن لحاسة الشم أن تفعله وحدها تمامًا، ودون أي معطيات من الحواس الأخرى، وشريطة

أن يكون جسد الإنسان ثابتًا لا يتحرك، دون حتى تحريك الرأس[36]. وهذه فرضية فكرية مسليّة إلى حد ما، ولكنها هي شخصيًا تقرّ أننا طبعًا لا نشم بهذه الطريقة. عندما ذهبت إلى المتجر لأشتري الكزبرة ولم تساعدني عيناي في التعرّف على شكل أوراقها وتمييزها من بين الورقيات الأخرى، لم أكن لحسن الحظ متسمّرًا بلا حراك، بل بدأت أقرّب الحزم الخضراء المختلفة إلى أنفي، وتركت لحاسة الشم القرار أيها الكزبرة. ولم تكن الرائحة شيئًا مبهمًا في الهواء المحيط، بل متموضعة لأنني شعرت بالأوراق عند منخري. ومن المهم أن ندرك أيضًا أن ثمة جوانب سياقيّة عديدة في الموقف حصرت خياراتي في أشياء معدودة. وبالمقابل، لو أنني تطوّعت لتجربة معملية يرشّ فيها المختبرون حولي نفحة سريعة من رائحة الكزبرة، وأنا معصوب العينين أو مستلقٍ في آلة التصوير بالرنين المغناطيسي الوظيفي، وطُلب مني تسميتها فمن المرجّح أني كنت سأفشل. ولكن عند الحديث عن روائح أسواق الخضار أو روائح الأعمال الفنية الشميّة في المتاحف أو المعارض فهي ليست مُدركة بحاسة واحدة بل بكل الحواس، وتصاحبها دلالات سياقية متنوعة وكثيرة، بل إنك أحيانًا تجد بيانًا توضيحيًا من الفنان مع عمله الفني الشمي.

قد تبدو خلاصة طرحي -وهي أن حاسة الشم أقوى معرفيًا بكثير مما يقرُّ به الفكر الغربي السائد- نتيجة واهية أمام هذا الزخم العظيم من العمل البحثي والتجريبي في مجال العلوم العصبية وعلم النفس السلوكي لحاسة الشم، ولكن إن تفكّرنا بالموروث الفكري السلبي الممتد عقودًا في الغرب إما بتجاهل حاسة الشم وإمّا استنقاصها، وتأمّلنا كيف يأبى التراث الفلسفي الإقرار بالإمكانات الفنية والجمالية للشم، يكون من المحتّم علينا تفنيد أدلّ البراهين على الإمكانات المعرفية للشم قبل الالتفات إلى الأدلة

(36) انظر مقال (A Representational Account of Olfactory Experience) لكلير باتي، الصفحات 538-511

المناهضة لذلك من العلوم العصبية وفلسفة الإدراك التي ترى أن الإنسان قادر حقًّا على تطوير حاسة الشم بما يكفي للابتكار الفني والتأمّل الجمالي.

وأنا أعلم يقينًا أن الحجج التي قدّمتها من جانب الدراسات العصبية على خبراء الشم -حتى مع تأييدها بدراسات مماثلة على خبراء في مجالات أخرى ودعمها بحجج من فلسفة الإدراك- ما تزال لا تشكّل حجة عظيمة ولا قاطعة لسببين: ندرة خبراء الشم، واستحالة تدريب كل إنسان في معاهد صناعة العطور عامين أو أكثر لنتعلم جميعًا كيف نميّز بين مئتين أو ثلاثمئة رائحة. نحتاج إلى أدلة على أن الأشخاص العاديين مؤهلون لتأمّل الروائح وتذوّق الأعمال الفنية الشمية بطرق مماثلة لتلك التي تعلّمناها عند النظر والإنصات، ونحن نستمع إلى الموسيقا أو ننظر إلى لوحة أو نقرأ الأدب. ثمة أدلة لحسن الحظ من مجموعة من العلوم الاجتماعية والإنسانية تدعم فرضية أن غير الخبراء قادرون على تطوير حاسة الشم، إضافةً إلى ما أسلفناه من دراسات عصبية أُجريت على الخبراء. وسوف نستعرض في القسم الثاني هذه الأدلة للإجابة عن الادّعاءات القائلة إنّ حاسة الشم عديمة النفع للبشر، وإنّ ألسنتنا تنعقد عند محاولة التعبير عن التجارب الشمية بسبب الافتقار الحاد إلى الألفاظ الواصفة لها. وقبل الانتقال إلى ذاك القسم، سوف أختتم القسم الأول باستحضار بعض الأدلة من العلوم العصبية وعلم النفس والتحليل الفلسفي لمعارضة حجة عاطفيّة حاسة الشم المفرطة التي تمنعها من الخوض في التجارب الجمالية التأملية وإطلاق الأحكام فيها.

4

الشم والعاطفة ومفاهيم الجمال

الشم هو الحاسة النموذجية للعاطفة، أما العقل فللعيون والآذان.

مايكل ستودارت، «أنف آدم»

إنّ ادعاءَ ستودارت أن للعاطفة في حاسة الشم ما للمنطق في البصر والسمع ترديدٌ لصدى آراء علماء النفس الذين تعاطوا مع الشم بصفته أحد أركان التحفيز العاطفي لا غير، أي أن مصادره المعرفية قليلة أو معدومة[1]. ولكن هذا التضادَّ الشاسع بين العاطفة والمنطق مغرقٌ في التضليل في ضوء علم النفس وفلسفة العواطف. أنا لا أشكّك بقولي هذا بالبراهين الوافرة حول احتواء تجاربنا الشمية على دفقة عاطفية أعلى مما تحتويه حاستا البصر والسمع، ولكن سوف يتجلّى في النصف الأول من هذا الفصل أن للعواطف نفسها مكوّنًا معرفيًا، وأن المعرفة النشطة تتطلّب بُعدًا عاطفيًا لكي تعمل بكفاءة. أما النصف الثاني فسوف يُظهر أن للتجارب والأحكام الجمالية بُعدًا معرفيًا وآخر عاطفيًا لا يمكن الاستغناء عنه. فتلك الدفقة العاطفية

(1) انظر كتاب (Adam's Nose) لمايكل ستودارت، الصفحة 236. والتضادُّ بين العاطفة والمعرفة إحدى السمات المميزة لمؤلفات رايتشل هيرتز، وإن كان غالبية علماء النفس يؤمنون بوجود هذا التضاد بشكل أم بآخر.

القوية التي تسم حاسة الشم إذن ليست عائقًا لمشاركتها في التجارب والأحكام الجمالية التأملية.

ذكاء العواطف

هذا التضاد التقليدي بين المنطق والعاطفة مبسّطٌ تبسيطًا شديدًا رغم أننا نستطيع تتبع أجزاءٍ من بداياته إلى أفلاطون. يقسّم أفلاطون الروح إلى ثلاثة أقسام، يجب أن يتحكم فيها العقل بالإرادة، التي تتحكم بدورها بالمشاعر والرغبات. إن أحد اعتراضات أفلاطون على فن التراجيديا هو استثارته للمشاعر بدلًا من تهدئتها. وبالطبع لم يكن هذا قول أفلاطون الأخير عن المشاعر؛ ففي محاورته «سيمبوزيوم أو المائدة» مجّد قوة إيروس التي تدلّنا على مراحل الحب، من حب أجسام جميلة إلى حب الجمال والخير لأجل ذاتها[2]. ولكن أفضل من أفاد في الفلسفة القديمة بالحل السليم للشِقاق الجذري بين المنطق والعاطفة هو أرسطو حين قال إن الإنسان ذا الخُلق هو من يعوّد رغباته وأحاسيسه وعواطفه على تتبع الطريق الأوسط. ورغم تحذيرات كثير من الفلاسفة والمفكرين الدينيين في الموروث الغربي من قدرة العاطفة على تقويض الفضائل وتضليل الفكر، فإنّ منهم من رأى أن العواطف قابلة للتعلّم، مثل أرسطو، ومن عدّ التأثر الوجداني نفسه داعمًا حيويًا للتبصر الفكري، مثل سبينوزا. وفي الأطروحات الفلسفية المعاصرة حول العواطف نجد عددًا من المؤلّفين مثل مايكل شون بريدي صاحب كتاب «التبصّر العاطفي: الدور الإبستيمي للتجربة العاطفية» يتعمّقون في دراستهم ليس في المشاعر الفكرية مثل الفضول والتعجّب والحماس والشجاعة الفكرية فحسب، بل يؤمنون كذلك بوجود قيمة

(2) مقتبس من الترجمة العربية لكتاب أفلاطون: المحاورات الكاملة، ترجمة. شوقي داود تمراز، ص 20 المترجمة

معرفية «للمشاعر الأساسية»، مثل الخوف والغضب والفرح والفخر[3]. ولم يبالغ الفيلسوف جون داي عندما كتب في «مختصر أكسفورد لفلسفة العاطفة» الصادر عام 2010م أن «فكرة العاطفة بصفتها جوهريًّا حالة معرفية تهيمن الآن على فكر الفلاسفة وعلماء النفس»[4].

إنَّ القاسم المشترك بين فلسفة العاطفة وعلم نفس العواطف هو أن العواطف في غالبها «متعمَّدة»؛ أي إنها عادةً موجَّهة نحو شيء ما، فأنا مثلًا أغضب من شخص أساء إلي، فغضبي موجّه نحوه. ورغم أن الأبحاث أظهرت أن لبعض العواطف الأساسية حالة جسدية مميزة، وأنها قد تنتاب الإنسان دون معطيات معرفية تُذكر، فإن أبحاثًا أخرى مختلفة أثبتت أن لكثير من العواطف جانبًا معرفيًا، كإثبات تقييم الإنسان لموقف ما عند إحساسه بأي عاطفة. وتؤكد بعض هذه الدراسات وجود «أنماط من الهيمنة»، أي إن للعواطف أهمية معرفية تساعدنا على تركيز انتباهنا وتحديد ما العناصر المهمة من فوضى المعلومات التي تنهال علينا في كل حين[5].

ومن نافلة القول إن علماء الأعصاب وعلماء النفس يختلفون في آرائهم حول طبيعة هذا التكامل المعرفي-العاطفي اختلافًا شاسعًا، ولكن الأمر المؤكّد هو أنّ الأقوال التي شاعت يومًا عن الانقسام التام بين العاطفة والمعرفة -كتصريح ستودارت- أخذت تضمحل، وحلّت محلّها منظورات

(3) انظر كتاب (Emotional Insight: The Epistemic Role of Emotional Experience) لمايكل شون بريدي (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2013)، الصفحات 9-11.

(4) انظر مقال (Concept of Emotion in Modern Philosophy and Psychology) لجون داي المنشور في كتاب (The Oxford Handbook of Philosophy of Emotion) بتحرير بيتر غولدي (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2010)، الصفحة 26.

(5) انظر مدخل (Emotion) في موسوعة (The Stanford Encyclopedia of Philosophy) لأندريا سكارانتينو ورونالد دي سوزا، بتحرير إدوارد زالتا. https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/emotion

أكثر تعقيدًا ودقةً عن التفاعل المعرفي-العاطفي، بما في ذلك أدلة على ضرورة وجود مصادر معرفية كي تتمكن اللوزة الدماغية من التعرّف على التهديدات والاستجابة لها. يذكر محرّرو «المختصر في المعرفة والعاطفة» عام 2013م: «بات من الجليّ والمؤكد أن المعرفة والعاطفة تتفاعلان غالبًا، وأنهما ليستا كيانين منفصلين»[6].

أصبحت دراسات العاهات الدماغية، كتلك التي طرحها عالم الأعصاب أنطونيو داماسيو في كتابه الشهير «خطأ ديكارت: العاطفة والمنطق والدماغ البشري» أحد المباحث المعترف بها لدراسة الصلة بين العاطفة والمعرفة. يكتب داماسيو أن خطأ ديكارت يكمن في الفصل بين الذهن والدماغ، بين المنطق والعاطفة. استند داماسيو في ذلك إلى دراسات أُجريت على مصابين بضرر في الدماغ ليثبت أن الأشخاص الذين تضعف قدرتهم على معالجة عواطفهم تضعف قدرتهم كذلك على اتخاذ قرارات منطقية أو ذكية. وذكر إحدى هذه الحالات حين أمضى المريض نصف ساعة في تفكير متمهل ليختار أيَّ التاريخين المقترحين أنسب له موعدًا، وكان يحسب ويزن بمنطقية كل ارتباط ممكن وكل ظرف محتمل قد يطرأ له، وكان سيستمر في موازناته إلى أجلٍ غير معلوم، لولا أن داماسيو اقترح عليه بكياسةٍ اختيارَ التاريخ الثاني. استنتج داماسيو أن في مثل هذه الحالات يكون للمشاعر «دور حاسم» في إرشادنا عندما نتخذ قراراتنا اليومية الكثيرة، التي تحمل افتراضات واحتمالات كنّا سنتعطّل أمامها في حيرةٍ وتتوقف بنا الحياة لولا القوة التركيزية التي تمدّنا بها العواطف. والعواطف لا تتخذ القرارات نيابةً عنّا، ولكنها تسمح لنا بالتفكير واختيار الأنسب بين خيارات محدودة[7].

---

(6) انظر كتاب (Handbook of Cognition and Emotion) بتحرير مايكل روبنسن وإدوارد واتكنز وإيدي هارمن جونز (نيويورك: منشورات غيلدفورد، 2013)، الصفحة 4

(7) انظر كتاب (Descartes Error: Emotion, Reason and the Human Brain) لأنطونيو داماسيو —

وكما هو متوقع بادر الفلاسفة إلى طرح نظريات متعددة ومتنافسة حول جوهر الجانب المعرفي للعاطفة، وكذلك تحديد إسهامات العاطفة للمعرفة. ولسنا هنا في صدد الاختيار بين هذه النظريات، وإنما سوف أذكر في إيجاز نوعين منها لكي أمنح القارئ لمحة عن التوجه الفكري للمعرفة في فلسفة العاطفة المعاصرة. أولى النظريات وأقدمها هي ما تُسمَى «النظرية المعرفية» المتمثلة بفرضيات الفيلسوفين روبرت سولومون ومارثا نوسباوم، والتي تشبّه العواطف أحيانًا بالأحكام المتضمنة «للاتجاهات الافتراضية». والثانية هي النظريات «الإدراكية» التي تتراوح بين ما يطرحه رونالد دي سوزا أو آميلي روتي، التي تشبّه العواطف بإدراكات العالم الخارجي التي تقدّم لنا إطارات مثل «سيناريوهات النماذج» لتوجيه المعرفة، إلى طرح جيسي برنز الذي يؤكد أهمية الاستجابة الجسدية في تقييم المواقف[8].

إحدى النظريات الإدراكية التي تقترحها الفيلسوفة كارولين برايس ترى أن في الجانب المعرفي من العواطف «أُسسًا» (أي استجابة بشرية مشتركة مبنية على التجارب الماضية تتيح لنا إبداء استجابة أولية سريعة)، وليست «أسبابًا» (أي حجج منطقية توصّلنا إليها من خلال الأدلة الواضحة). ولهذا فهي ترى -كما يرى داماسيو- أن أفضل ما يفعله الإنسان في حياته هو ألا يتبع «عقله» وحده ولا «قلبه» وحده، لأنه يحتاج إلى الاثنين معًا للوصول إلى حكم سليم، والرجوع إليهما هو ما يحثّنا على «إعادة التفكير». وينطوي الاقتراح بإعادة التفكير على تحذيرات أفلاطون من مخاطر العواطف، ووصية أرسطو في تعويد المشاعر على الاعتدال[9].

= (نيويورك: جي بي بوتنامز سونز، 1994)، الصفحة 173.

(8) يذكر مدخل (Emotion) في موسوعة (The Stanford Encyclopedia of Philosophy) لأندريا سكارانتينو ورونالد دي سوزا ملخصًا لعدد من الآراء الإداركية. وانظر أيضًا كتاب (Gut Reactions.) (A Perceptual Theory of Emotion لجيسي برنز (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2006).

(9) انظر كتاب (Emotion) لكارولين برايس (كامبردج، مطبعة بولتي، 2015)

ويتفق منظور برايس كذلك مع الفيلسوفة جينيفر روبنسن التي تقترح أن نفكّر بالعاطفة بصفتها **عملية** مكوّنة من تغيرات متسلسلة، وليس بصفتها حالة جامدة. صحيح أن مواقف كثيرة تحفّز فينا استجابة فيزيولوجية مبدئية أو تقييمًا عاطفيًا دون معالجة معطيات معرفية كثيرة (وهذا شبيه بنظرية «المشاعر الأساسية» لبول إيكمان)، لكن يلي ذلك فورًا، بعد أجزاء من الثانية، تقييم أشمل يُعالج في القشرة العليا. حتى استجاباتنا الأولية «اللاإرادية» إلى حدٍّ ما تحوي معلومات مهمة وإن لم نعها. ولكن ما يثير الانتباه والاهتمام حقًا في منظور روبنسن «العمليّاتي» في سياق دراستنا لزعم استفراد حاسة الشم بالعاطفية مقارنةً «بعقلانية» البصر والسمع هو أن معظم الأبحاث العصبية التي درستها روبنسن في أثناء وضع منظورها الفلسفي للعواطف كانت أبحاثًا مطبّقة على حاستي البصر والسمع، مما يثبت أن هاتين الحاستين معرضتان للعمليات العامة ذاتها التي تتعرض لها حاسة الشم: استجابة فيزيولوجية فورية متبوعة بعد أجزاء من الثانية بمعطيات من المناطق القشرية العُليا[10]. فالفروق المعرفية إذن بين الشم من جانب والبصر والسمع من الجانب الآخر هي فروق في الدرجات، ولا تسوّغ المغايرات المتعنّتة التي تزعم أن حاسة الشم جسمانية مغرقة في العاطفية، وأن حاستي البصر والسمع دماغيّتان عقلانيتان.

أرى أن هذا الاستطلاع الموجز لبعض الدراسات النفسية والفلسفية الحديثة للجانب المعرفي من العواطف يكفي لإثبات الخطأ الفادح في الافتراض أن زيادة العاطفية أو المشاعرية لدى حاسة الشم مقارنةً بالبصر والسمع يعني أن حاسة الشم تفتقر إلى القدرة على دعم الأنشطة التأمّلية. ويمكن اعتبار وصف برايس لما تسميه «الأسس» المعرفية -وهي

(10) انظر كتاب (Deeper Than Reason: Emotion and Its Role in Literature, Music and Art) لجينيفر روبنسن (أكسفورد، مطبعة جامعة أكسفورد، 2005)، الصفحات 57-99.

استجابة بشرية مشتركة وسريعة مبنية على التجارب الماضية- نسخةً معرفيّةً لذاك النوع من استجابات حاسة الشم الفوريّة من قبيل «ابقَ/ غادر» التي وصفها كيلر بأنها عصية على المنطق. ولكن وفقًا لمفهوم روبنسن للعواطف بوصفها عملية لا حالة، فإن المسألة ليست فيما إذا كانت حاسة الشم «عصيّة» على المنطق في المواقف التي يستحثّ فيها الجسد صاحبه على «البقاء أو المغادرة»، ولكن المسألة غالبًا هي عدم وجود وقت للتفكير المتمهّل، بالضبط كما أنه غير موجود عندما يكون المحفّز بصريًّا أو سمعيًّا. فوجود بُعد معرفي لعملية الشم إذن من منظوري برايس وروبنسن قد لا يظهر فقط في الحالات النادرة التي يتمهّل فيها الشخص بالتفكير في وصف رائحة النبيذ وهو يكتب عنه في مقال، أو عندما يستحثّ أنفه للبحث عن مصدر تسرّب الغاز، بل حتى في بعض المواقف ذات الاستجابات التي تبدو في ظاهرها «تلقائية»، لأن استجابتنا الشمّية قد تكون مرتبطة بأساسٍ مكوّن من التجارب المعرفية السابقة. فإن قَبِلنا بالحجج الفلسفية الراهنة والأدلة العلمية بأن للعواطف نفسها مكوّنًا معرفيًّا قابلًا للتعلّم، وأن للمشاعر دورًا إيجابيًّا (وأحيانًا تخريبيًّا) في المعرفة، فإن ارتباط حاسة الشم لدى الناس ارتباطًا وثيقًا بالاستجابات العاطفية أو الهيدونية لا يعني إطلاقًا أن حاسة الشم غير قادرة على الإسهام في وضع الأساس للتجارب والتأمّلات الجمالية النقدية.

علم الجماليات والعاطفة

الحجة الرئيسة الثانية المعارضة للادعاء بأن طبيعة حاسة الشم الميّالة إلى العاطفية مدمّرة للتأمل والتواصل الجمالي تتعلق بمفهوم الجماليات نفسه. ما زالت تعريفات المفهوم «الجمالي» من أكثر الموضوعات الجدلية في الفلسفة منذ أن صاغ الفيلسوف الألماني ألكسندر بومغارتن المصطلح

منتصف القرن الثامن عشر، وأخذ تدريجيًا يحلّ محل مصطلحي «الذائقة» و«الجمال» على مدى القرن التاسع عشر. استعمل الفلاسفة والنقّاد هذه الصفة للحديث عن التجربة الجمالية، والتذوّق الجمالي، والأحكام الجمالية، وشيء ما يُدعى «الاتجاه الجمالي»، وكذلك المفاهيم والسمات الجمالية، بل حتى العواطف الجمالية. تقول الفيلسوفة إليزابيث شليكينز إن المتعارف عليه هو تضمّن المفهوم العام للجماليّ لحالات ذهنية متنوعة مثل: التذوّق المتلذّذ للشكل، والانفصال عن المشاغل العملية، وإدراك خصال محددة مثل الأناقة والتوازن، والاهتمام بطرق تجسيد الأعمال الفنية للسمات الشكليّة والتعبيرية، والوعي بالمحتوى العاطفي أو التمثيلي في الفن، والوعي بالسمات الشكلية في الطبيعة، وغيرها[11]. ولكن يكتب الفيلسوف بول غاير في «تاريخ الجماليات الحديثة» أن رغم هذا التنوع المفاهيمي فإن معظم الأطروحات الجمالية الفلسفية الحديثة منذ كانط معنيةٌ أساسًا بالجانب المعرفي من الأحكام الجمالية، سواء كان هذا الجانب يتناول نظرية كانط في دور القوة المعرفية في التخيّل والفهم، أو قناعة هيغل بأن التجربة الفنية الصحيحة تكشف مراتب أعلى لحقيقة النفس. ثم يضيف غاير أن كتابات الأقلية الباقية ترى أن العاطفة جزءٌ محوريٌّ من التجربة الجمالية، وأن أبرز مفكري التاريخ هم ممن حاول مزج جوانب من المنهجيات الثلاثة: كشف الحقيقة، ومعرفة دور القوى الذهنية، ودراسة التأثير العاطفي[12]. ومن الطبيعي أن تكون ثمة مساحة في نظريات التجارب والأحكام الجمالية التي تجمع بين دراسة الأبعاد المعرفية والعاطفية -على النقيض من النظريات المعرفية الصرفة- لدراسة أدوار جميع الحواس،

(11) انظر كتاب (Aesthetics and Morality) لإليزابيث شليكينز (لندن، كوانتوم، 2007)، ص 23.

(12) انظر كتاب (A History of Modern Aesthetics) لبول غاير، المجلد الأول (The Eighteenth Century)، (كامبردج: مطبعة جامعة كامبردج، 2014)، الصفحات 9-29

ومنها اللمس والتذوق والشم، في التواصل الجمالي. وقد كانت هذه النتيجة تحديدًا هي أحد أهداف الكشف الريادي الذي قام به الفيلسوف فرانك سبلي في الإمكانات الجمالية للتذوق والشم، كما رأينا آنفًا. وأود أن أسهب فيما تبقّى من هذا الفصل في تحليل الادعاء بأن المفهوم المتكامل للتجربة والأحكام الجمالية لا بد أن يتضمّن بُعدًا عاطفيًا من خلال دراسة بعض الأمثلة التاريخية والمعاصرة.

نبدأ أولًا بأحد أعلام الفلسفة القديمة وهو أرسطو الذي تكلّم في «فن الشعر» -الذي عُني أساسًا بالدراما اليونانية القديمة- عن سبل فهم دور العواطف في شتى الفنون. كان أرسطو يرى أن أفضل شعراء التراجيديا هم الذين يستنفرون مشاعر الناس مثل الشفقة والخوف، وفي الوقت ذاته يمنحون الناس وسيلةً لتطهير أنفسهم من هذه المشاعر. ولا أبالغ إذ أقول إن الحبر الذي سُكب في محاولات تعريف مفهوم الجماليات في تاريخ الفلسفة لا يعادله إلا ما سكبه الشُرّاح في تأويل ما يقصده أرسطو بمصطلح التطهير (catharsis). وأرى أن معظمهم اليوم سوف يتفق رغم الخلافات الشديدة حول التفصيلات على أن المفهوم الشائع لدى العامة وهو أن التطهير يعني «التخلّص» من العواطف هو الخطأ. أما الصواب فهو أن للتطهير ثلاثة أبعاد على الأقل: أحدها يتضمن فعلًا تجربة الخوض في هذه المشاعر المُثارة على نحو يجلب الهدوء الداخلي ويحققه في النفس، ولكن هذا الهدوء لا هو تطهيري بمعنى أنه طارد أو مُتخلّص من المشاعر ولا هو الجانب الوحيد من التطهير، فهو لازم للبُعدين الآخرين. البعد الثاني عند أرسطو هو أن التطهير يتضمن إعمال الذهن إضافة إلى إعمال المشاعر، وهي حالة يمكن أن نسمّيها «ترسيخ الفهم»، لأنه يعني الوصول إلى الهدوء المتبصّر، الذي يعي طبيعة ما حدث ولماذا وكيف يرتبط بالحياة. فتأثير الدراما وغيرها من الفنون لا

يغيّر «كيف نرى العالم» كما يذكر الكليشيه المعروف، بل يغير في الوقت نفسه كيف «نحسّ» بالعالم. أما البُعد الثالث للتطهيروهو غالبًا مُهمل فهو أن التبصّر العاطفي والمعرفي الناتج عنه يمثّل كذلك تنقيةً روحيّة[13].

وجدتْ فكرة أرسطو في جمع الجانبين العاطفي والمعرفي في التجربة التراجيدية صداها على مرّ القرون في العبارة الشهيرة التي قالها الشاعر والناقد الروماني هوراس: «إن هدف الشعر هو السعادة والإرشاد». ويقول غاير إن هذا الربط بين المتعة وتكوين منظور معرفي وأخلاقي للتجربة الفنية كان جوهر الفكر الغربي تجاه الفن لعدة قرونٍ، قبل تشكيل منهاج مختص اسمه الجماليات في القرن الثامن عشر[14]. وهذا ما كان في مطلع القرن الثامن عشر من مناظرات حول موضوعية الذائقة التي خرجت منها النسخة الكانطية عن مذهب الإدراكية الجمالية، وظهور أعلام مؤثّرة في فرنسا (جان باتيست دوبوس) وبريطانيا (إدموند بيرك) جعلت «الأحاسيس» محورية لما دعوه «ذائقة» حينئذٍ، وما ندعوه نحن الآن «حُكمًا جماليًا».

عندما نشر كانط كتابه «نقد ملكة الحكم» عام 1790م كان المصطلح الجديد «الجمالي» تحت تصرّفه، فاستعمله في مفهومه العام وهي الشيء الذي يتعلّق بالحواس للتعبير عن مفهومين: ما سمّاه «الملائم» (الأمور ذات المتعة والتفضيل الذاتي) و«ذوق التأمّل»[15] (إطلاق العنان للملكات المعرفية في التخيّل والفهم). استبعد كانط في تركيزه على حرية الملكات الذهنية «الافتتان والانفعال»[16] من نطاق الحكم الجمالي الحقيقي، وركّز

---

(13) مقتبس بتصرف من الترجمة العربية لكتاب فن الشعر، أرسطو، ترجمة: د. إبراهيم حمادة، ص 99-107. المترجمة

(14) انظر كتاب (A History of Modern Aesthetics) لبول غاير، الصفحات 20-21

(15) مقتبس من الترجمة العربية لكتاب نقد ملكة الحكم، ص 135 المترجمة

(16) المرجع السابق، ص 145. المترجمة

هيغل وشوبنهاور كلاهما على المفهوم الجمالي بصفته كشفًا عن الحقيقة مع استبعاد العواطف[17]. وبحلول القرن العشرين بدأ كثير من الفلاسفة باستعمال «الجمالي» للإشارة فقط إلى المفهوم الذي سمّاه كانط ذوق التأمّل، وإن تعددت تأويلاتهم له. ولكن لم يبدأ المفكرون من أمثال فيلهلم دلتاي ونيتشه في ألمانيا وسانتيانا في أمريكا بإدخال العاطفة في مفاهيمهم للتجربة والحكم الجمالي إلا في أواخر التاسع عشر. وفي النصف الأول من القرن العشرين، دمج فيلسوفان مؤثّران ومن مدرستين مختلفتين وهما جون ديوي وروبن جورج كولنغوود العاطفة والمعرفة في نظرياتهما للتجربة الجمالية[18].

أما في علم الجماليات التحليلي المعاصر فتباينت الآراء حول المكون العاطفي في الاستجابة الجمالية للفنون تباينًا عظيمًا، ومنها إصرار الفيلسوف جيسي برنز قطعيًا أن استجاباتنا الجمالية للفن هي استجابات عاطفية في أصلها، وتحديدًا عاطفة التعجّب[19]. وكثرت الأطروحات الفلسفية المتجدّدة تحديدًا حول دور العاطفة في التذوّق الجمالي للموسيقا والأدب، مثل كتاب جينيفر روبنسن «أعمق من المنطق: العاطفة ودورها في الأدب والموسيقا والفن». وبالرغم من أن جينا غابريل ستار أكاديمية مختصة بالأدب أكثر من كونها فيلسوفة، فإنها تشير في كتابها «الإحساس بالجمال: التجربة الجمالية من منظور العلوم العصبية» إلى أن الإنسان يدرك القيمة

(17) انظر كتاب (Critique of Judgment) لكانط، الصفحات 68-72 يرى هيغل أن الفن هو التجسيد الحسّي للأفكار، ويرى شوبنهاور أن الفن يحررنا موقتًا من الإرادة والعواطف.

(18) انظر كتاب (Art as Experience) لجون ديوي (نيويورك، جي بي بوتنامز سونز، 1934)، وكتاب (The Principles of Art) لروبن جورج كولنغوود (أكسفورد، مطبعة جامعة أكسفورد، 1938)

(19) انظر مقال (Emotion and Aesthetic Value) لجيسي برنز المنشور في كتاب (The Aesthetic Mind: Philosophy and Psycholog) بتحرير إليزابيث شليكيز وبيتر غولدي (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2011)، الصفحات 71-88.

الجمالية ذهنيًا وحسيًا؛ فهي شيء معرفي وحسيّ وعاطفي في آن واحد[20]. وما زال المجال واسعًا أمام الدراسات النظرية لمعرفة كيف يتفاعل كل جانب من جوانب القيمة الجمالية مع الآخر. ولكن سوف أكتفي عند هذا الحد بالقول إن دور العاطفة في تقدير الفنون والطبيعة لم يعد على هامش علم الجماليات المعاصر بل في مركزه.

وأخيرًا، ثمة أبحاث وكتابات مستفيضة من فلاسفة تحليليين مثل باري سميث وكيفن سويني وكاين تود عن التذوّق الجمالي للنبيذ، وهو من أكثر ما يرتبط ارتباطًا مباشرًا بمكانة العاطفة في الممارسة الجمالية لحاسة الشم، وجميعهم يؤكّدون أهمية الجانب العاطفي لهذا التذوّق. يقول باري سميث عن جماليات النبيذ: «النبيذ كالموسيقا، يمكن أن يثير في المرء عواطف جمالية: العجب والدهشة والبهجة والخيبة والافتتان، هذه العواطف تتجاوز بنا حدود الإعجاب المجرّد وتدلّ على ارتباط تذوّقي بالنبيذ»[21]. وأنا أرى أن أفضل العطور -كما سأطرح في أحد الفصول الآتية- يمكنها أن تثير «العجب والدهشة والبهجة والخيبة والافتتان»، وتتجاوز بنا حدود الإعجاب والنفور. والأمر ينطبق على الروائح التي تُبثّ في المسرحيات أو التي تُدمج في الأعمال التركيبية أو الأعمال العطرية مثل أعمال تولاس أو أورسيتي أو دي كوبير. تخاطب الأعمال الفنية الشمية المعاصرة باختلاف أشكالها من خلال حاسة الشم عقلنا وعاطفتنا معًا، وتقودنا غالبًا في تجربة التأمل الجمالي على نحو مشابه لما يحدث عند تجربتنا للموسيقا أو اللوحات الفنية أو الأدب.

---

(20) انظر كتاب (Feeling Beauty: The Neuroscience of Aesthetic Experience) لجينا غابرييل ستار (كامبردج-ماساتشوستس: مطبعة معهد ماساتشوستس للتقنية، 2013)، الصفحة 16

(21) انظر مقال (The Aesthetics of Wine) لباري سميث المنشور في موسوعة (The Encyclopedia of Aesthetics)، الطبعة 2 بتحرير مايكل كيلي (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2014)، الصفحة 286.

ما اطّلعنا عليه في هذا الفصل من مكانة المعرفة لدى العاطفة، ومكانة العاطفة لدى المعرفة، ومكانة العاطفة في التجارب والأحكام الجمالية، يقنعنا بتفنيد الفرضية التي تقول إنه لا يمكن لحاسة الشم أن تكون أساسًا سليمًا للجماليات الشمية لما تحويه من مكوّنات عاطفية وهيدونية مؤثّرة. فقد رأينًا أولًا أن للعواطف نفسها بُعدًا معرفيًا، وأن للمعرفة بُعدًا عاطفيًا لا يمكن الاستغناء عنه في الأنشطة المعرفية التامّة. ورأينا ثانيًا أن أي أطروحة أو تحليل يُعتدّ به للتجارب والأحكام الجمالية سيتضمّن بالضرورة العنصر المعرفي والعنصر العاطفي، وكلاهما لازمان. وسوف نكتشف في القسم الثالث أن الفنانين والمصممين الذين يستعينون بالروائح في أعمالهم غالبًا ما يذكرون أن أحد فوائد استعمال الروائح كخامات هو وجود هذا البُعد العاطفي في التجارب الشمية.

أود أن أختم هذا الفصل بإيراد تجربة شمية مذهلة ذكرها الطبيب النفسي أوليفر ساكس في كتابه «الرجل الذي حَسِب زوجته قبعة». زار ساكس في عيادته طالبٌ طب عمره اثنان وعشرون عامًا ليستشيره في حلمٍ واضح رآه في نومه بعد تعاطيه عقاقير محفّزة ذهنيًا. حلم بأنه كلبٌ، ولمّا استيقظ وجد أن حاسة الشم لديه أصبحت حادة جدًا:

> استيقظت في عالمٍ ... بهتت فيه جميع الحواس الأخرى، رغم ما هي عليه من تعزيز، أمام الرائحة.
>
> ذهبت إلى العيادة، وشممت مثل كلب، وميّزتُ بتلك الشمّة العشرين مريضًا الذين كانوا هناك قبل أن أراهم. كان لكل منهم فيزيوغرافيته (ملامحه) الشمّية... وجه شمّي أكثر حياةً وإثارةً

وأريجًا من أي وجه بصري[22-23].

يكتب ساكس أن قوة الشم لدى هذا الطالب تعزّزت حتى إنه «استطاع أن يشمّ انفعالاتهم -الخوف، الرضا، الجنسانية- مثل كلب. وكان بإمكانه أن يميّز كل شارع وكل محلّ بواسطة الرائحة، وأن يجد طريقه في أنحاء نيويورك بشكل أكيد بواسطة الرائحة»[24].

ألا تبدو هذه القصة خيالية عصية على التصديق، ولو قليلًا؟ كان هذا رأيي عندما قرأتها أوّل مرة قبل ثلاثين عامًا، لا بُدَّ أن هذا الطالب كان يبالغ، أو يعاني هذيان الأراجيف. لماذا صدّق ساكس ما قاله ودوّنه في كتابه كأنها تجربة حقيقية؟ لك أن تتخيّل صدمتي عندما اكتشفتُ بعد قراءة سيرة حياة ساكس المنشورة عام 2015م أنه **هو** الطالب الذي وصفه في ذلك المقال المكتوب عام 1985م[25]. وبالنظر إلى تساؤلاتنا الآنفة عن فرضية عاطفية وهيدونية الشم، أجد الوصف الآتي لتجربة ساكس الشاب وهو تحت تأثير العقاقير يكشف ويوضّح حجتنا بأتمّ تعبير: «كان السرور الناشئ عن شمّ الروائح شديدًا -وكذلك الاستياء- ولكن بدا له أن ما أحاط به لم يكن مجرّد عالم من السرور والاستياء، وإنما عالم كامل من الجمال والتميز والأهمية الجديدة»[26-27].

---

(22) انظر كتاب (The Man Who Mistook His Wife for a Hat) لأوليفر ساكس (نيويورك: سامت بوكس، 1985)، الصفحة 150.

(23) الاقتباس من الترجمة العربية لكتاب الرجل الذي حسب زوجته قبعة، أوليفر ساكس، ترجمة: رفيف غدار، ص 205-206. المترجمة

(24) المرجع السابق، ص 206. المترجمة

(25) انظر كتاب (On the Move: A Life) لأوليفر ساكس (نيويورك: ألفريد كنوبف، 2015)، الصفحات 133، 254.

(26) انظر كتاب (The Man Who Mistook His Wife for a Hat) لأوليفر ساكس، الصفحة 150

(27) الاقتباس من الترجمة العربية لكتاب الرجل الذي حسبَ زوجته قبعة، أوليفر ساكس، ترجمة: رفيف غدار، ص 206. المترجمة

هذا باختصار مقصدي الرئيس من هذا الفصل: بقدر ما إنَّ الجانبين العاطفي والهيدوني لتجاربنا الشمية مهمان فإنهما قادران على التجاوز بنا حد الإعجاب والنفور المجرّدين. إن تنشيط حاسة الشم لدى البشر يتضمن في نفسه «عنصرًا جماليًا كاملًا» قادرًا على الحكم النقدي والتعبير عن الأهمية، ولا أعتقد أننا في حاجة إلى تناول العقاقير للوصول إلى هذا النشاط.

القسم الثاني

إعادة الاعتبار للشم

اللغة والثقافة والذاكرة

تمهيد

منهجية بيولوجية-ثقافية

بعد أن رددنا على الحجة الزاعمة بأن حاسة الشم مغرقة في الذاتية والعاطفية، ولا تستطيع دعم التأمل والأحكام الجمالية، علينا أن ندحض حجتين أخريين لو ثبتت صحتهما فإن تربية حاسة الشم وتطويرها أو تنمية الحس الجمالي الشمي لدى الإنسان ستكون مهمة لا طائل منها. يرجع منشأ أولى الحجتين إلى كانط -حسب علمنا- وهي أن حاسة الشم عديمة النفع للإنسان، وهذه الفكرة روّج لها داروين كذلك بقوله إن هذه الحاسة ما هي إلا من مخلّفات التطور النشوئي. والحجة الثانية هي أن الصلة بين حاسة الشم واللغة واهنة، وأن ملكة الإنسان في التعبير عن الروائح ضعيفة، ولهذا فإن أي جدل جمالي جادٍ عن الشم سيكون شاقًا، إن لم يكن مستحيلًا. وللرد على هاتين الحجّتين سوف نترك العلوم العصبية وعلم النفس ونلجأ إلى علومٍ أخرى: التاريخ والأنثروبولوجيا واللغويات والأدب، كي نوضّح أن حاسة الشم قد أثبتت نفعها في ثقافات كثيرة، بعضها غربية، وأن شعوب هذه الثقافات قادرة على الإفصاح عن تجاربها الشمّية إفصاحًا مقنعًا، بل إنه هذا ملحوظ لدى كثير من الشعراء والروائيين الغربيين.

من واجبي قبل هذا أن أنوّه عن منهجية التحليل. كما لم أشكّك في صحة نتائج الدراسات النفسية التي أثبتت أن الاستجابات الشمّية بالغة

العاطفيّة. فأنا هنا لن أشكّك في صحة الدراسات النفسية التي تُظهر الضعف اللغوي المرتبط بحاسة الشم. أنا أطرح فقط فرضية بسيطة وهي أن نتائج الكثيرمن تلك الدراسات والتجارب لا تنطبق إلا على عينة المشتركين فيها، وهم أشخاص مستغربون معاصرون غير مدربين، وأن التاريخ الثقافي الغربي هو أحد العوامل المؤثرة فيها، فهي إذن ليست خصالًا إنسانية يشترك بها جميع البشر. ومن هذا المنطلق لا يُعدّ خطأً ما يفترضه علماء النفس مثل كوستر عندما يصرّون على أن طبيعة حاسة الشم لاشعوريّة لدى الشخص الغربيّ المعاصر العادي، ولا سوبيل كذلك مخطئ في فرضيته أن معظم الغربيين الحضريين لا يجيدون التعرّف على الروائح أو تسميتها، ولا يقدرون على تجاوز التوصيفات الهيدونية إلى شيء أعمق. ولكن هذه المخرجات لا تعني بالضرورة أن جميع البشر لديهم هذه الحدود البيولوجية. وبالرغم من وجود أساس فيزيولوجي للحدود اللغوية لحاسة الشم -كتلك التي توصّل يوناس أولافسن وجاي غوتفريد إلى أنها مسؤولة جزئيًا عن صعوبة تسمية الروائح- فإن القيود العصبية على حاسة الشم لا تظهر بشكل متطابق في كل الثقافات، ولا بالطريقة نفسها في جميع الأوقات في الثقافة الواحدة. إن تحديد دور البيولوجيا ودور الثقافة تباعًا في التغيّرية التاريخية والثقافية في أنشطة حاسة الشم يجب أن يكون من مهام البحث التجريبي والطرح العلمي كليهما.

إن منظوري لعلاقة الثقافة والبيولوجيا شبيه بمنظور عالم الأعصاب أنيرود باتيل في دور النشوء ودور الثقافة في تشكيل قدرات الدماغ الموسيقية. يقول باتيل إن بعض المنظّرين النشوئيين يرون أن قدرة البشر على تأليف الموسيقا ظهرت بسبب قيمتها البقائية (الانتقاء الجنسي) لدى أسلافنا، بينما يميل المنظّرون الثقافيون إلى الإيمان أن ملكة صياغة

الموسيقا في الدماغ هي نتاجٌ خالص للتطور التاريخي والثقافي. ويحتجّ باتيل على هذه الثنائية التي يصفها بأنها باطلة، فإن كانت الموسيقا (أو الفن في حالتنا) منتجًا ثقافيًا بحتًا فيمكننا بكل يسرٍ الحياة من دونه[1]. لكن باتيل يدعو إلى تبنّي نظرية يسمّيها كثيرمن علماء الأعصاب «التطور الجيني الثقافي المشترك»، حيث تفضي بعض التطوّرات الثقافية إلى تعديلات جينية[2]. وبالرغم من أن تأكيد تأثير هذا التطور الجيني الثقافي المشترك على قدرتنا على ابتكار الأعمال الفنّية الشمّية والاستمتاع بها يتطلّب أدلة أكثر بكثير من المتوافرة حاليًا، فإن ثمة تقاطعات وتماثلات جليّة بين المنهجية البيولوجية-الثقافية العامة التي يدعو إليها باتيل من خلال أبحاثه، ومنهجية «الثقافة الثالثة» التي اعتمدها موري سميث في تذوّق الأفلام السينمائية، والتي تتضمن «تثليثًا» للأدلة من التجارب ومن علم النفس ومن العلوم العصبية[3]، وقد خدمت هذه المنهجية سميث في تحليل الجماليات البصرية والسمعية في الأفلام. ولكن كما استنتجنا في نهاية الفصل الثالث فإن الردّ على الإدعاء الأول وهو أن حاسة الشم من الآثار محدودة الفائدة الباقية من أطوار نشوء الإنسان، أو الادعاء الثاني وهو أن البشر واللغات البشرية عاجزون عن التعبير عن الروائح بدقة يتطلب دعم المخرجات العصبية والنفسية بمعطياتٍ وأدلّة من العلوم الاجتماعية والإنسانية[4]. ولذا فإن المنهج الذي

---

(1) انظر كتاب (Music, Language, and the Brain) لأنيرود باتيل (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2008)، الصفحات 400-401

(2) للاطلاع على بعض ما كُتب عن التطور الجيني الثقافي المشترك، انظر كتاب (Not by Genes Alone) لروبرت بويد وبيتر ريتشاردسن (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، 2004) وللاطلاع على العلاقة بين الفنون والنشوء انظر كتاب (The Artful Species) لستيفن دايفز (أكسفورد، مطبعة جامعة أكسفورد، 2012)، الصفحات 8-12

(3) انظر كتاب (Aesthetics on the Edge: Where Philosophy Meets the Human Sciences) لدومينيك لوبيز (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2018)، الصفحة 16

(4) ولذا فإن منهجيتي مختلفة عن منهجية سميث، لأنني سأجعل من العلوم الاجتماعية والإنسانية بعدًا رابعًا مهمًا من أبعاد التحليل، دون إنكار الأولوية الأنطولوجية المُعطاة للدماغ والجسد.

سوف أتّبعه في القسم الثاني قريب من مقترح الباحث الفيلسوف دومينيك لوبيز لمبحث الطبيعانية الليبرالية (Liberal Naturalism) التي يُؤخذ فيه بعلاقة «التاريخ والأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع بعلم الجماليات، كما يُؤخذ بالأدلة من علم النفس والعلوم العصبية وعلم الأحياء»[5].

وعليه، فإن نتيجة النظر إلى العملية الشمية البشرية من منظور أي مبحث من المباحث البيولوجية-الثقافية واحدة: من الخطأ القول إن السمات الشمية التي يبديها الأفراد المستغربون العصريون هي سمات (أو حدود) بشرية مشتركة بين كافة الأعراق ومحدَّدة بالانتقاء النشوئي وحده، كما أن من الخطأ أيضًا القول بأن السمات الأساسية لحاسة الشم محدَّدة بالعوامل التاريخية والثقافية وحدها. فلا الاختزالية البيولوجية ولا الاستقلالية الثقافية تمثّلان مقياسًا عادلًا لإمكانات حاسة الشم وحدودها في سياق ابتكار الأعمال الفنية أو تذوّق العالم جماليًا. ولهذا فإن الفصول التالية سوف تركّز على كيفية تشكيل الثقافة لحاسة الشم، ولكن لا يُقصد منها البتة منافسة الأدلة العصبية والنفسية المطروحة سابقًا، بل رفدها واستكمالها.

سوف يستعرض القسم الثاني أدلةً من التاريخ الحسيّ (الفصل الخامس)، ومن علم الأنثروبولوجيا وعلم اللغويات (الفصل السادس)، ومن الأدب وعلم النفس الاجتماعي (الفصلين السابع والثامن). وسوف تثبت هذه الفصول في مجملها، ومع الفاصل «آسيا العطِرة»، إمكانية وجود التذوّق الجمالي الشمّي لدى الإنسان، وتكمل بناء الأساس الذي سينشأ عليه التحليل المباشر للأعمال الفنية الشمية في القسمين الثالث والرابع.

(5) انظر كتاب (Aesthetics on the Edge) للوبيز، الصفحة 9، وتحديدًا الفصل الذي يحمل عنوان (Aesthetic Theory and Aesthetic Science: Prospects for Integration) ص 77-97

يبدأ القسم الثاني بمقدمة عن بعض النظريات النشوئية الحديثة التي ترى أن حاسة الشم البشرية ليست أثرًا نشوئيًا عديم الفائدة كما يدّعي تشارلز داروين، وترجح أن كان لها دور في تطوّرنا البشري التام.

مقدمة

داروين والشمّ والنشوء

قصد تشارلز داروين في سبتمبر عام 1838م حديقة الحيوان في لندن لزيارة جيني، وهي قردة من فصيلة إنسان الغاب (أورانغ أوتان)، وأحضر معه عدة أشياء لاختبار اهتماماتها الحسّية. أعجبت جيني بطعم النعناع، «واستمعت في شغفٍ عظيم» إلى عزف الهارمونيكا، وأعجبها ملمس المنديل الحريري، «وبدت مستمتعة برائحة رِغْي الحَمام»[1]. وبعد ثلاثين عامًا كتب داروين في كتابه «نشأة الإنسان والانتقاء الجنسي» (1871م) عدة صفحات مؤثّرة عن الأصول النشوئية للحس الموسيقي لدى البشر[2]. ولكن للأسف لم يثر استمتاع جيني برائحة رعي الحمام أي اهتمام من داروين للبحث بشكل مماثل عن الأصول النشوئية المحتملة للفنون الشمية لدى البشر. بل إن داروين بعد نشر هذا الكتاب كان قد توصّل إلى نتيجة قاطعة وهي أن حاسة الشم البشرية ليست إلا أثرًا من الآثار المتبقّية من الأسلاف السابقين للبشر، وأصرّ كما رأينا آنفًا على أن «الفائدة منها طفيفة، حتى عند القبائل الهمجية».

(1) انظر كتاب (Geology, Transmutation of :1844-Charles Darwin's Notebooks, 1836 Species, Metaphysical Inquiries) لتشارلز داروين (كامبردج، مطبعة جامعة كامبردج، 1987) الصفحة 554.

(2) انظر كتاب (The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex) لتشارلز داروين (برنستن، مطبعة جامعة برنستن، 1981)

لم يقدّم داروين أي حجج مسوّغة لرأيه هذا في «نشأة الإنسان»، ولكن عالم الأعصاب جون ماغان من جامعة روتغرز اكتشف مؤخّرًا المصدر المرجّح لحجج العلماء الذين أتوا بعد داروين في ترويج ما يدعوه ماغان «خرافة» ضعف النظام الشمّي البشري. يقول ماغان إن المصدر الرئيس للخرافة هي ادّعاء أشاعه عالم التشريح العصبي الشهير بول بروكا عام 1879م عن البصلة الشميّة. فبعد أن لاحظ بروكا صغر حجم البصلة الشمية في الإنسان وضآلتها نسبيًا مقارنةً بأدمغة الثدييات الأخرى خرج بنتيجة مفادها أن البصلة الشمية ضمرت في طور النشوء البشري، فاستتبع ذلك تقليل أهمية حاسة الشم. واتّبع رأيَ بروكا كثير من علماء النفس، منهم فرويد، وتداولوه حتى بعد منتصف القرن العشرين. ثم أُضيفت إلى حجة حجم البصلة الشمية حجة أخرى مبنيّة أيضًا على الاختلافات بين الثدييات دعمًا لفكرة انحسار أهمية الشم في البشر مع تطوّرهم، وهي أن بالرغم من أن للبشر نحو ألف جينٍ لتشفير المستقبلات الشمّية فإن الرقم المعبّر عنه قد تناقص خلال أطوار النشوء إلى أقل من أربعمئة، في حين ما زال لدى أقربائنا من سعادين العالم القديم سبعمئة جين نشط، وللسعدان السنجابي من سعادين العالم الجديد ألف جين. أضف إلى هذا أن بعض الباحثين يرون أن هذا الانخفاض في عدد الجينات النشطة حدث في وقتٍ متزامن تقريبًا لاكتساب الثدييات الرئيسات القدرة على رؤية جميع الألوان، وهذا ما يؤكّد فكرة انخفاض مرتبة حاسة الشم البشرية انخفاضًا حادًّا من حيث القوة والأهمية قبل ملايين السنين مع تزايد اعتماد البشر على قوتهم البصرية. لكن ماغان يصر على أن الأبحاث القائمة منذ عام 2000م تشكّك بهذه الحجج الثلاثة: تباين حجم البصلة الشمية بين الثدييات، وقلة عدد الجينات النشطة في البشر مقارنةً ببعض الثدييات، والانخفاض الحاد المزعوم في عدد الجينات وتزامن حدوثه مع

اكتساب الرؤية الكاملة للألوان[3]. ما زالت الدراسات والمناقشات حول هذه الموضوعات وما شابهها مستمرة، ولكن ماغان يطالب في مقاله بالتوقف عن معاملة المنظور الداروني التقليدي بأن حاسة الشم لدينا مجرد أثر نشوئي قليل النفع بصفتها حقيقة لا ريب ولا جدال فيها.

في مقابل هذا لدينا على الأقل نظريتان نشوئيتان أخريان أكثر شمولًا، وتقدّمان بدائل إيجابية لفكرة أن حاسة الشم البشرية مُخَلّف من مخلّفات التطور. لنسترجع أولًا ادّعاء مايكل ستودارت بأن نقطة التحول الرئيسة في التطور البشري هي فقدان الإنسان للعضو الميكعي الأنفي، وهو النظام الفيرموني الذي يولّد استثارته مطاردة جنسية تلقائية لدى الحيوانات الأخرى. مع أن ستودارت بالغ في تقدير أهمية فقدان العضو الميكعي الأنفي فإن فقدانه لا شك مكّن نظام الشم الأنفي (orthonasal) لدينا من أيبلغ كماله البشري، بتحويل دور الشم في التزاوج إلى أمر تواصليّ بدلًا من أن يكون اندفاعًا غريزيًا. واستطاع البشر منذ ذلك الوقت الانجذاب لرائحة محددة لشخص محدد، كما حدث للبشراني في قصة كالفينو.

أما النظرية النشوئية الثانية التي تدعم أهمية حاسة الشم فتدّعي أن نظام الشم الخلف أنفي (retronasal) هو المسؤول عن بشريّتنا. يكتب عالم الأنثروبولوجيا ريتشارد رانغام في كتابه «قدحة النار: دور الطهي في تطور الإنسان» أن أحد أسباب تضخّم الدماغ البشري هو التفاعل الاجتماعي الذي صاحب اكتشاف النار واستخدامها في الطهي[4]. يرى رانغام أن طهي

(3) انظر مقال (Poor Human Olfaction Is a 19th Century Myth) لجون ماغان المنشور في مجلة (Science) المجلد 356 العدد 6338 (2017)، الصفحات 1-6. https://DOI:10.1126/science.aam7263

(4) انظر كتاب (Catching Fire: How Cooking Made Us Human) لريتشارد رانغام (نيويورك: بيسك بوكس، 2010)

الطعام لم يجعل مضغه أيسر وطعمه أفضل فحسب، بل إنه استلزم كذلك ترتيبات اجتماعية معقّدة للحصول على الطعام وتخزينه وحمايته وتحضيره واستهلاكه. لكن نقّاد ادعاء رانغام يوضّحون أن تلك القفزة الكبيرة في حجم الدماغ حدثت قبل اكتشاف النار والطهي. ولكن حتى لو أن الطهي ظهر لاحقًا فإن هذا التغير كان فعلًا في بداية النشوء البشري وقد شكّل مستقبل جنسنا. كما ربط عالم الأعصاب غوردن شيبرد بين الطعام المطبوخ والنزعة الاجتماعية وحاسة الشم ربطًا مباشرًا ومحدّدًا، فاستنتج من الدور الأساسي الذي يمارسه نظام الشم الخلف أنفي في ابتكار نكهات الأطعمة أن حاسة الشم البشرية تكيّفت تكيّفًا نشوئيًا هامًّا[5].

يبدأ شيبرد حجته النشوئية بالمغايرة بين الأنف البشري ودوره في إدراك النكهة وأخطام الثدييات الأخرى كالكلاب التي لطالما قورن البشر بها من حيث الشم منذ زمن أرسطو، وخرج البشر من هذه المقارنة مهزومين. لا جدال في أن الكلاب تغلب البشر في **الشم الأنفي** (orthonasal)، أي التنشّق بالأنف، لسببين: أولًا أن عدد المستقبلات الشمية عند الكلاب أكثر بكثير مما لدى البشر، وثانيًا أن أخطام الكلاب الطويلة نسبيًا وفتحتي الأنف الكبيرتين مهيّأة لجمع أقصى عدد من المعطيات في أثناء تنشّق الأرض. ولكن فتحة البلعوم الأنفي في الكلب أبعد عن فمه مما لدى الإنسان، والممر إلى المستقبلات الأنفية أضيق مما لدى البشر، ولهذا فإن المستقبلات الشمية لدى الإنسان قادرة على تلقي واستيعاب كمية ضخمة من جزيئات الرائحة من نظام الشم الخلف أنفي (retronasal) بسرعةٍ جرّاء مضغنا للطعام،

(5) انظر كتاب (Neurogastronomy) لغوردن شيبرد، الصفحات 224-232. لم يكن باستطاعة داروين ولا بروكا طبعًا معرفة الدور الرئيس للشم الخلف أنفي في التغذية البشرية حيث لم تبدأ الأبحاث بالكشف عنه إلا في ثمانينيات القرن الماضي بعد أن نشر عالم النفس بول روزن مقالًا مهمًّا عن كون حاسة الشم حاسة مزدوجة. المرجع السابق، الصفحة 17

مقارنةً بما يحدث في أجسام الكلاب. عندما نمضغ الطعام ثم نبلعه ثم نزفر يندفع الهواء المحمّل بالرائحة فورًا إلى الأعلى إلى الممر الأنفي ويعبر منطقة الظِهارة، فيتكوّن إدراكنا للنكهة من اجتماع إشارات الرائحة القادمة من الظِهارة في الأنف مع الإشارات التذوقيّة واللمسية والصوتية الصادرة عن الفم. وربما تكون هذه الأهمية العظيمة للشم الخلف أنفي لدى البشر وليس الكلاب هي السبب الذي يجعل الكلاب تزدرد طعامها على عجلٍ، والإنسان يتذوّق ويتلذّذ، بل يستمتع بتناول الطعام والحديث مع الآخرين على مهلٍ[6].

وتناقش نظرية شيبرد أيضًا إحدى الحجج الرئيسة لفرضية أن حاسة الشم من آثار النشوء التي انعدم نفعها، وهي الانخفاض المزعوم في عدد المستقبلات المصاحب لتطوّر رؤية العينين للألوان وتكيّفهما بالاقتراب في منتصف الوجه بدلًا من جانبيه لدى أسلافنا. يرى شيبرد أن أهمية دور الشم الخلف أنفي في إدراك الدماغ للنكهات يعني أن سبب انخفاض عدد المستقبلات يعود على الأرجح إلى تزايد حجم الدماغ وتعقّد آليات دمج البيانات والإشارات من الشم والتذوق واللمس والسمع. «رغم انخفاض عدد الجينات المستقبلة تمنح آليات المعالجة الدماغية للممر الأنفي، والمتجمّعة في القشرة الحديثة، البشرَ عالمًا أغنى بالروائح والنكهات بما لا يتوافر لدى الحيوانات الأخرى»[7]. وخَلص شيبرد إجمالًا إلى أن «الدراسات الراهنة تميط اللثام عن ملكات حاسة الشم في الإنسان التي تتجاوز حدود المنظور التقليدي إزاءها، فهي ليست ضعيفة وضامرة، بل قوية ومهمة»[8].

وبالطبع كثُرت النظريات المتنوعة المتنافسة حول السمة المميزة التي

---

(6) المرجع السابق، الصفحات 19-27.

(7) المرجع السابق، الصفحة 111.

(8) المرجع السابق، الصفحات 13-14.

تجعلنا بشرًا. ولكل نظرية منها حصتها الوافرة من التكهّنات والتخمينات. ولكن النقطة الأهم في نظرية رانغام -كما حلّلها شيبرد من حيث علاقتها بالشم- ليس ما إذا كان ظهور الطهي هي النقطة المحورية التي «جعلتنا بشرًا» (وإن كان رهاني شخصيًا على صناعة الأدوات واختراع اللغة)، وإنما ما ينبغي استقراؤه من هذا الجدل حول الدور النشوئي للطهي والشم هو أن التطوّر المبكر للشم الخلف أنفي مع الطهي والتواصل الاجتماعي -حتى وإن لم تكن اللحظة المحورية التي «جعلتنا بشرًا»- يربك ذاك الادعاء الواثق أن نظام الشم البشري ما هو إلا من مخلّفات الأسلاف النشوئية التي بادت.

ولكن إن جانب داروين الصواب في «نشأة الإنسان» باعتباره حاسة الشم أثرًا عديم النفع، فإنه قد يكون محقًّا بأهمية **الجماليات** في الانتقاء الطبيعي. وهذا يؤيّد الدور الإيجابي للشم في أطوار النشوء البشري، لا سيما مع الأخذ بالاعتبار فرضية ستودارت حول فقدان العضو الميكعي الأنفي. فلطالما آمن منظّرو النشوء أن دور الجماليات في الانتقاء الطبيعي لا يعدو أن يكون دورًا ثانويًا. وفقًا لهذا التصوّر الشائع عندما تنتقي الإناث من الطيور على سبيل المثال الذكور ذوي أجمل ريش أو أعذب تغريد أو أفضل رقصة تزاوج، فإنها لا تختار بسبب الجماليات وإنما لأن ما يبدو جميلًا في نظرنا هو في الحقيقة علامة على العنفوان والصحة التناسلية في نظر الإناث. ولكن يكتب عالم الطيور ريتشارد بروم من جامعة ييل في مؤلّفه «نشوء الجمال» (2017م) أن داروين كان محقًّا، وأن ثمة عاملًا جماليًا مؤثّرًا في الاختيار الجنسي بين الطيور[9]. وما يزيد من اطمئناننا إلى صحة فرضية أهمية الشم في النشوء أن عالم الحيوان مايكل راين يطرح الفرضية نفسها لدور الجماليات -ومنها الرائحة- في عملية الانتقاء الجنسي

(9) انظر كتاب The Evolution of Beauty: How Darwin's Forgotten Theory of Mate Choice) (Shapes the Animal World— and Us لريتشارد بروم (نيويورك: دوبلداي، 2017).

بين الثدييات. في حين درس بروم الاستعراضات البصرية والسمعية للتزاوج بين الطيور، خصّص راين، وهو خبير في الضفادع، فصلًا كاملًا من كتابه «تذوّق الجميل» (2018م) لدور الشم في الانتقاء الجنسي لدى البشر والحيوانات. يقول راين إن الانتقاء الجنسي يعني أن السمات الجاذبة التي تزيد من فرص نجاح الحيوان في التزاوج سوف تتطوّر حتى لو أعاقت هذه السمات البقاء إلى حدٍ ما. فكّر مثلًا بذكر الطاووس البطيء وذيله الضخم، أو بعض أنواع الضفادع التي تجذب الجنس الآخر بالنقيق العالي، أو العثّة التي تجذب بالروائح الحادة. كلها تعرّض نفسها لخطر اقتناص مفترسها -كالوطاويط في حالة الضفدع والعثة- الذين قد يسمعون أو يشمون هذه الدعوات التزاوجيّة. وبالطبع تدرس هذه الكائنات المخاطر والفرص قبل اتخاذ الفعل غالبًا، وإلا لانقرضت منذ زمن بعيد[10]. وإن كان من اليسير علينا الإعجاب بذيل الطاووس أو غناء العصافير فمن العسير أن نعجب بالروائح المنبعثة من ذبابة الفاكهة أو العثة أو الأيل، أو حتى نتخيّل أنها تجلب متعة. لا يجد المرء مناصًا من تذكّر مقال توماس نيغل المعروف: «كيف ستكون حياتك لو كنتَ وطواطًا؟» الذي يتناول جزئيًا صعوبة معرفة ما يمرّ به مخلوقٌ آخر. يقول راين: «استقراءً لرأي نيغل، عندما نشم رائحة مسك الأيل أثناء الوداق فلن نشعر بالاستثارة التي تشعر بها أنثاه، ولكن إن تفحّصنا جهازها الشمي فسوف نفهم على الأقل لماذا تشعر بذلك»[11]. ويناقش راين بعدئذ دور الروائح في التواصل الجنسي البشري، لا سيما تركيب الـ(HLA/MHC) التي ناقشناه في القسم الأول، وهذا برهان إضافي على تأصّل الشم في النشوء البشري.

---

(10) انظر كتاب (A Taste for the Beautiful: The Evolution of Attraction) لـمايكل راين (برنستن: مطبعة جامعة برنستن، 2018)، الصفحة 8

(11) المرجع السابق، الصفحة 35.

ومن المثير للاهتمام أن إعادة إحياء بروم وراين لفكرة داروين عن الانتقاء الجنسي تتقاطع مع فرضية ستودارت حول أثر فقدان العضو الميكعي الأنفي، بما أن فقدانه يعني أن التزاوج البشري لم يعد مُحفَّزًا بالفيرمونات، بل أخذ يعتمد جزئيًا على العوامل الجمالية، كالشم واللمس والرؤية والسمع. وتمكّن البشر بفضل قدراتهم التقنية من تعزيز روائح أجسادهم الطبيعية، إما بروائح طبيعية أو صناعية لزيادة اجتذاب الآخرين لهم. ولا يمكن أن ننسى أن جميع النظريات النشوئية التي اطلعنا عليها والتي تطرح افتراضات لما حدث منذ ملايين السنين هي تكهنية إلى حد كبير. ومع هذا فإنه يبدو لي أن الأدلة بدأت بالظهور حول دور الشم الأنفي والخلف أنفي بما يؤيّد أن حاسة الشم البشرية لها أصول نشوئية إيجابية، وأنها ليست من مخلفات الأطوار الماضية التي ستختفي، بل قد يكون لها دور في بقاء الجنس البشري. ولكن ثمة أدلة أقل تكهنيةً يمكنها أن تجيب ولو جزئيًا عن هذه التساؤلات: عن فائدة الشم، وهل جميع البشر غير واعين بالروائح، وهل يستجيب جميع البشر للروائح استجابة هيدونية محضة كما يفعل المستغربون الحضريون؛ هذه الأدلة مستقاة من تاريخ ثقافات البشر. ما زال العمل البحثي في الدراسات الحسيّة التاريخية والأنثروبولوجية ينقصه الكثير، ولكن ظهرت بعض الاكتشافات المذهلة التي تخطّئ فكرة داروين بعدمية نفع حاسة الشم «للمتحضرين والبدائيين».

5

المنهجية الدياليكتيكيّة في إزالة الروائح

الرائحة في التاريخ الغربي

يقول الفيلسوف ستيفن دايفز إنك لكي تحكم على نشاط بشري ما بأنّ له أصولًا نشوئية يجب أن تبحث عن أدلة تثبت أن فيه صفتين: مشترك بين جميع البشر، وضارب في القِدم[1]. والدلالات كثيرة على استخدام البشر للبخور والعطور في معظم الحضارات منذ آلاف السنين. ففي الغرب مثلًا، عُثر على مباخر يرجع تاريخها إلى 5500 عام قبل الميلاد في منطقة البحر الأبيض المتوسط، على شكل تماثيل صغيرة تمثّل «الإلهة الأم»، ذات رؤوس مسطحة من الأعلى، وفيها فتحة صغيرة تبدو عليها علامات الاحتراق[2]. سأقدّم في هذا الفصل أدلّة تاريخية، ممتعة ومذهلة بحد ذاتها، ولكنني أطرحها هنا لكي أثبت ثلاث حجج بسيطة. أولًا، بما أن للروائح ولحاسة الشم دورًا طبيًا واجتماعيًا مركّبًا في ماضي الثقافات الغربية، مما استدعى إيلاء اهتمام عظيم للروائح عامةً ولبعض الفنون الشمية خاصةً، فيمكن لحاسة الشم إذن من حيث المبدأ أن تستعيد هذا الدور المحوري الشعوري

(1) انظر كتاب (The Artful Species) لستيفن دايفز (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2012)، الصفحات 45-49.

(2) انظر مقال (Fragrances from Prehistoric Times to Ancient Gaul) لفيليب مارينفال المنشور في كتاب (Perfume: A Global History) بتحرير ماري كريستين غراس (باريس، سومولوجي أرت بابلشر، 2008)، الصفحات 32-31.

مرة أخرى في ثقافاتنا. وهذا ما بدأت بوادره بالظهور فعلًا مع التركيز على الدراسات الحسيّة في كثير من العلوم الأكاديمية، والشيوع المتزايد لشتى أنواع الفنون الشمية. ثانيًا، رغم أن الكفة ترجح من حيث وظيفة الروائح إلى الجمالية وليس النفعية خلال المئتي عام الماضية، فإن هذا لا يهمّش إطلاقًا أهمية حاسة الشم، إلا إذا عددنا التجربة الجمالية كلها عديمة القيمة. ثالثًا، نظرًا لما تعرّض له التاريخ الشمي الثري في الغرب من تعتيم وتجاهل ونسيان بعد اعتناق فكرة «إزالة الروائح»، فإن من المحتمل أن اللاشعورية الغربية المعاصرة تجاه الروائح وصعوبة تسميتها والتعرف عليها في التجارب النفسية ليست بسبب محدودية القدرات البيولوجية البشرية، بل بسبب تأثير التغيّرات التاريخية.

سوف أوجز في الجزء الأول من هذا الفصل براهينَ تثبت الدور الهام للبخور والعطور في الدين والطّب والعلاقات الاجتماعية في التاريخ الغربي، منذ مصر القديمة إلى القرن الثامن عشر. وسوف أعرّج في الجزء الثاني إلى ما جرى من تضييق وانحسار لهذه الأدوار الاجتماعية والطبية والروحانية في مطلع الزمن المعاصر، حتى وصلنا إلى ما يُدعى غالبًا «عملية إزالة الروائح» (deodorization) في المدن الغربية[3]. ولكن يحذّرنا المؤرّخ مارك سميث -وهو أحد أنصار التحقيق في التاريخ الحمي وأحد روّاده- من أن نبالغ في تقدير حجم التغيّرات التي طرأت على الجو الشمي العام للغرب، كأن الناس في الماضي البعيد كانوا يعيشون وسط العفن والقذارة الخانقة مقارنةً بحاضرنا النظيف المعطّر[4]. ولكن كما سأبيّن في هذا الفصل، ثمة أدلة مسهبة على

(3) كما تصف كونستانس كلاسين ودايفيد هاوز وأنتوني سينوت عملية إزالة الروائح من المدن الغربية بصفتها «ثورة شمّية» في كتابهم (Aroma: The Cultural History of Smell) (لندن: روتليدج، 1994)، الصفحة 78.

(4) انظر مقال (Smelling the Past) لمارك سميث المنشور في كتابه (Smell and History) الأجزاء 9-25 كما يحذّر مارك جينر من المبالغة في وصف الفروقات بين الماضي والحاضر في مقاله =

التحوّل الجوهري لدور البخور والعطور ومكانتها في أطوار الحضارة الغربية، من جذورها في مصر واليونان وروما القديمة حتى الحاضر. فالعطور التي كانت لها استعمالات متعددة وعملية تحوّلت بحلول القرن العشرين في الغرب إلى مجرد زينة اختيارية. والبخور الذي كان يُستعان به في الطب ويُحرق في المنازل وفي المراسم الاجتماعية والدينية لم يبقَ له مكان إلا في بعض طقوس الكنائس الأرثدوكسية والكاثوليكية والأنجليكية، أو تدنّى إلى مرتبة المعطّر الجوي في بعض المتاجر والبيوت. لا ريب أن هذه التغيرات أسهمت في تغذية فكر المفكرين والفلاسفة الغربيين المتجاهلين أو المحتقرين لحاسة الشم، وتعزيز الفكر الجمعي في تناسي الاستعمالات واسعة النطاق للعطور وتجاهل دورها في حياتنا اليومية.

ونظرًا لحداثة نشأة دراسات التاريخ الحسي، واتساع النطاق الزمني الواجب استكشافه، فسيكون من العبث أن أقدّم أكثر من لمحة عامة للموضوع، مع التركيز على بعض الأمثلة المدروسة بتمعّن[5]. وسوف أستعمل أحيانًا المصطلح الثنائي «العطور والبخور» للتذكير بأن لمصطلح «العطر» في التاريخ الغربي امتدادات رحبة ومبجّلة أكثر من مفهومه الضيق اليوم، وكان يتضمن كذلك في معناه ما نسميه الآن بالبخور (الجذر اللاتيني لكلمة «perfume» وهي العطر اليوم، هو «per»، أي عَبْرَ، وكلمة «fumare» أي يدخّن أو يحرق). ومن الاختلافات الأخرى بين العطور القديمة والحديثة أن معظم ما نسميها اليوم عطورًا كانت في الماضي إما مساحيق أو معاجين أو زيوتًا عطرية، ولم تعرف أوروبا العطور السائلة إلا بعد أن أجاد العلماء

— (Civilization and Deodorization? Smell in Early Modern English Culture) المنشور في كتاب (Civil Histories. Essays Presented to Sir Keith Thomas) بتحرير بيتر بورك وبراين هاريسن وبول سلاك (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2000)، الصفحات 127-144

(5) بالإضافة إلى كتاب مارك سميث، يمكن للقارئ الاطلاع على كتاب جوناثان راينارتز (Past Scents. Historical Perspectives on Smell) (أربانا: جامعة إيلينوي، 2014).

العرب في القرن التاسع عملية تقطير الكحول، وبدأ الأوروبيون استعماله أساسًا للعطور في نهاية القرن الرابع عشر[6].

تاريخنا الشمّي المنسيّ

لا نبالغ إذ نقول إنَّ المصريين كانوا يقضون حياتهم -ومماتهم- معطَّرين. وأشهر مثال على هذا هو التحنيط على الطريقة المصرية، حيث تنزع الأعضاء الأساسية من جسد الميت وتعبّأ الفجوات بحشو من المواد الراتنجية المعطَّرة، ثم يدهن الجسد بالزيوت المعطرة. في نهاية العملية يتلو كاهنٌ يرتدي قناعًا على هيئة ابن آوى تعويذة: «جعلنا معك العطر، وسيحفظ لك أعضاءك»[7]. ولم يكتفِ المصريون بتعطير أمواتهم، بل عطّروا كل شيء؛ تماثيل الآلهة، والمراسم المدنية، والموائد والبيوت، والملابس والأجساد[8].

وبعد أن خرج العبرانيون من مصر كان أول ما أمرهم به الرب هو بناء مذبحٍ تُرسِل دماء الأضاحي منه «رائحة سرورٍ»، ومذبح آخر «يحرق عليه... بَخورًا عَطِرًا كلَّ صباحٍ»[9]. كما أُمر الكهنة أن يطيّبوا أنفسهم بأفخر الزيوت المعطرة «من المُرّ السائل ... ومن القِرفةِ العَطِرة ... ومن عود الطِّيب ... ومن زيت الزيتون»[10]. ومن الإشارات المهمة للتدهّن بالزيت المطيّب ما

---

(6) من المنطقي في غالب السياقات أن تُترجم كلمة (unquenta) اللاتينية إلى «عطر» وليس «مرهم» أو «زيت»، لأن المؤلفين الرومان القدماء «دائمًا يستعملون هذه الكلمة عند الإشارة إلى العطور»، كما يذكر شاين باتلر في مقاله (Making Scents of Poetry) المنشور في كتاب (Smell and the Ancient Senses) بتحرير مارك برادلي (لندن: روتليدج، 2015)، الصفحة 75.

(7) انظر كتاب (Ancient Egypt: Everyday Life in the Land of the Nile) لبوب براير وهويت هوبز (نيويورك: ستيرلنغ، 2009)، الصفحة 63.

(8) انظر كتاب (Sacred Luxuries: Fragrance, Aromatherapy and Cosmetics in Ancient Egypt) لليز مانيش (إثاكا، مطبعة جامعة كورنيل، 1999).

(9) الاقتباس العربي من سفر الخروج، الإصحاح (29) آية (18) والإصحاح (30) آية (7) تباعًا. المترجمة

(10) سفر الخروج، الإصحاح (30) آية (23-25). المترجمة

ينبع من مفهوم المسيح (والاسم نفسه يعني: الممسوح بالدهن)، وهو كما تفسّر المؤرّخة ديبرا غرين الآية (3) من الإصحاح (11) من سفر إشعيا بما يعني: «يجد الحقيقة حالما يشمّها، فلا يقضي بحسب رؤية عينيه ولا يحكم بحسب سماع أذنيه»[11] (عندما قرأتُ ذلك أوّل مرة تذكرت فورًا فكرة نيتشه عن تشمّم الأكاذيب والانحدار الفكري). ونعرف أن العبرانيين كانوا يطيّبون أجسادهم مما ذُكر في سفر نشيد الأنشاد، الذي يمجّد فيه الحبيبان روائحهما العطرة، وهذا موضوع سوف نرجع إلى الحديث فيه في الفصل الثالث عشر[12].

كذلك كان للعطور والبخور عند اليونانيين القدماء استعمالات وافرة، روحانية وطبية واجتماعية. ومن الأمثلة على استعمالها مدنيًا هو افتتاح الإكيلازيا (مجلس المواطنين الأثينيين) باستدعاء الآلهة بالبخور، أو كما ورد في أحد النصوص: «استدعاء المثل بالمثل». ويفسّر عالِم الكلاسيكيات آشلي كلمنتس أن عبارة «المثل بالمثل» (omoia) تعني أنهم كانوا يعدّون الأبخرة القربانيّة «مكافِئة للقداسات التي بُعثت لاجتذابها»[13]. يكتب المؤرخ جون بيير فرنان في هذا المقام: «للآلهة رائحة عطرية، يتجلّى حضورها بأشعة وضّاءة من نور، وبرائحة تخلب الألباب»[14]. ويتضح هذا مثلًا في نهاية

---

(11) انظر مقال (Fragrance in the Rabbinic World) لديبرا غرين المنشور في كتاب (Ancient Senses) بتحرير مارك برادلي، الصفحة 148.

(12) وفي الكتاب المقدّس العبري يتعارض نشيد الأنشاد بشدةٍ مع الأسفار التي تعامل رائحة القرابين والبخور على أنها ثانوية (سفر إشعيا، 11-17). للاطلاع على المزيد حول هذا الموضوع، انظر كتاب (The Aroma of Righteousness. Scent and Seduction in Rabbinic Life and Literature) لديبرا غرين (يونفيرستي بارك. مطبعة جامعة ولاية بنسلفانيا، 2011).

(13) انظر مقال (Divine Scents and Presence) لآشلي كلمنتس المنشور في كتاب (Ancient Senses) بتحرير مارك برادلي، الصفحة 46.

(14) انظر كتاب (The Gardens of Adonis: Spices in Greek Mythology) لمارسيل ديتيان، بترجمة إنجليزية للمترجمة جانيت لويد (برنستن. مطبعة جامعة برنستن، 1994)، الجزء 27.

مسرحية «هيبوليتوس» للكاتب الإغريقي يوربيديس، حيث تُظهر أرتميس نفسها لهيبوليتوس المحتضر، ولكنها لا تتجلى بصورتها بل برائحتها. يهتف هيبوليتوس: «يا نفحة القداسة العطرة! الإلهة أرتميس هنا في هذا المكان!»[15]. ولكن إن كانت الروائح -بخَفائها وسرعة اختفائها- خامةً مثاليةً للتعبير عن السمات القدسية في التاريخ اليوناني المبكّر، فإن المفكرين المتأخّرين منذ أفلاطون وما بعده كانوا ينزعون إلى النظر إلى العلاقات البشرية-الإلهية من منظور أكثر عقلانيّةً؛ وما إن حلّ القرن الثالث بعد الميلاد حتى نجد أن الأفلاطونيّ المحدث فرفوريوس يكتب أن أهم ما في القربان ليس إحراق البخور بل «طبائع الذين يقدّمون القربان وأخلاقهم»[16].

انتابت بعض الفلاسفة القدامى شكوك وتحفّظات حول فعاليّة البخور الروحانية، ولكن لم يشكك أحدهم قط بجدوى العطور والبخور ومنافعها في الطب، فنمت استعمالاتها وازدهرت في اليونان القديمة. توضّح المؤرّخة الطبية لورانس توتلين أنّ للشم دورًا محدودًا في التشخيص لو قُورن بالنظر واللمس، أما في التداوي فإن «المواد المستنشَقة شائعة وكثيرة، إلى درجة يصعب معها أحيانًا التفريق بين العطارة القديمة والصيدلة القديمة»[17]. وكان علاج حالة «الرحم المنزاح» (وهي الهستيريا) مثلًا بالأدوية العطرية، بناءً على الاعتقاد بأن الرحم «ينتعش بالروائح السّارة ويقترب منها، ويفرّ مبتعدًا عن الروائح الفاسدة»[18].

---

(15) انظر مقال (Divine Scents and Presence) لآشلي كلمنتس، الصفحة 57

(16) انظر كتاب (Scenting Salvation: Ancient Christianity and the Olfactory Imagination) لسوزان هارفي (بيركلي، مطبعة جامعة كاليفورنيا، 2006)، الصفحات 22-23.

(17) انظر مقال (Smell as Sign and Cure in Ancient Medicine) للورانس توتلين المنشور في كتاب (Ancient Senses) بتحرير مارك برادلي، الصفحة 29.

(18) المرجع السابق، الصفحة 28.

أما رومان العصر الإمبريالي فكانوا أكثر استعمالًا في شتى المناسبات الروحانية والاجتماعية والعملية[19] للعطور والبخور، وكانت حاضرة في الطقوس الدينية، وفي تعطير المسارح، وفي الطب، وكان الرجال والنساء جميعًا يتطيّبون، حتى الجنود كانوا يدهنون شعورهم بالزيت المعطّر. وكان المسيحيون الذين يعيشون في ظل الإمبراطورية الرومانية يشاركون الرومان في معتقداتهم إزاء الروائح، ومن ذلك ارتباط الروائح العطرة بالخير، كالإله والزهور والأجسام الصحيّة والأخلاق السامية، وارتباط الروائح السيئة بالشر، كالشياطين والفساد والأمراض والأخلاق الدنيئة، ويستعملون العطور والبخور يوميًا كما يستعملها الرومان في تبخير المنازل مثلًا وتدليك الأجساد في الحمامات العامة، وعند الحاجة إليها طبيًا، وكذلك زينةً شخصية. فهذه الأهمية العالية إذن للبخور في الممارسات الدينية والشعائرية عند الرومان وبلاد الشرق الأدنى وغلاء قيمته تجعلنا ندرك لماذا ذُكر في سفر متّى أن هديّتين من الهدايا الثلاثة التي أهداها الملوك المجوس لعيسى الرضيع كانت بخورًا ومرًا.

ولكن خلال الأعوام الثلاثمائة الأولى بعد صلب المسيح لم يستعمل المسيحيون البخور في عباداتهم بسبب شيوع استعماله في عبادة الأباطرة الرومان، واستشهاد كثير من المسيحيين ممن رفضوا تقديم البخور إلى الإمبراطور[20]. ولكن بعد أن أصبحت المسيحية هي الديانة الرسمية للدولة في عام 390م تقريبًا عاودت البخور والزيوت العطرية الظهور في المراسم المسيحية عند تناول القربان المقدّس وعند المعمودية. تقول الباحثة

---

(19) لمعرفة المزيد عن الروائح في روما القديمة، انظر مقال (Urban Smells and Roman Noses) لنيفيل مورلي المنشور في كتاب (Smell and History: A Reader) بتحرير مارك سميث، الصفحات 33-49

(20) حصل اليهود على رخصة قانونية استثنائية بدعوى أن ديانتهم ديانة قديمة.

سوزان هارفي في كتابها «الخلاص العطري: المسيحية القديمة والتخيّل الشمي» إن الافتراض اللاهوتي الجوهري الذي يقوّي أساس هذه التقوى الشمّية المكتشفة حديثًا هو إيمان المسيحيين بما يؤمن به اليهود وينكره المانويون وبعض فلاسفة الأفلاطونية المحدثة بأن المادّة والجسد البشري نعمة لأن الرب خالقه[21].

ومع هذا ظهرت توجهات قوية في المسيحية المبكرة معارضة للمادة والجسد، وهذا واضح في سلوك الحركات النسكيّة والرهبنة، وأبرزها مثالًا «قديسو الأعمدة» مثل سمعان العامودي الذي تضمّن تعذيبه المتعمّد للجسد جلد النفس بالسوط حتى تتقيح وتتعفن برائحة لا تطاق. ولكن هذه الرائحة ثمن بخس مقابل عبير «رائحة القدسية» التي تنبعث بمعجزة من جسد القديس عند وفاته[22]. وظلّت المسيحية مؤمنةً برائحة القدسية هذه ومنحتها دورًا كبيرًا في العقيدة حتى مطلع العصر الحديث، كما انعكس ذلك في استعمال ذخائر القديسين، مثل اليد العَطِرة المعجزة من جسد القديسة تيريزا الأفيلاوية. وفي رواية «الإخوة كارامازوف» لدوستويفسكي تزعزع إيمان إليوشا العميق لأن جثة الرجل الورع الشيخ زوسيما بدأت تتحلّل وتتعفن ولم تنبعث منها أي رائحة قدسيّة.

كذلك ظهر مذهب «الحواس الروحانية» في اللاهوتية المسيحية[23]، ولهذا المذهب تماثلات واضحة مع الفكر الأفلاطوني والفكر الأفلاطوني المحدث حول ارتقاء الروح التدريجي إلى رؤية الخير، مع نبذ الشهوات

(21) انظر كتاب (Scenting Salvation) لسوزان هارفي، الصفحات 105-114

(22) المرجع السابق، الصفحات 156-200.

(23) المرجع السابق، الصفحات 169-180 للاطلاع على معاني «الحواس الروحانية» في اللاهوتية المسيحية، انظر مقدمة كتاب (The Spiritual Senses: Perceiving God in Western Christianity) بتحرير بول غافريولك وساره كوكلي (كامبردج: مطبعة جامعة كامبردج، 2012)

الجسدية والمُدركات الحسيّة. وبالطبع لم يجادل العامة ولا رجال الدين الأحجية الأنطولوجية التي تواجه المرء عند تفسير كلمات الرسول بولس: «لأننا رائحة المسيح الذَّكيَّة لله»[24] أو يتساءلون في معنى بعض العبارات اللاهوتية مثل «العطر المقدّس» أو«عبق الفردوس»، وارتضوا بإدخال هذه التصوّرات كما هي في الترانيم والمواعظ[25].

واستمرت هذه الاستعمالات المتعددة للعطور والبخور في المسيحية المبكّرة في مختلف دول أوروبا الغربية، من العصور الوسطى حتى القرن التاسع عشر، ثم جاء عصر الإصلاح فانحسر استخدامها أو انقطع تدريجيًا. ولهذا يتعين علينا هنا أن ندرس كيف وقع هذا الانحسار في استعمالات العطور والبخور والنباتات العطرية، وتأثير ذلك على المكانة الفلسفية لحاسة الشم اليوم، وتبعاته على إمكاناتها الجمالية والفنية.

«إزالة رائحة» المجتمعات الغربية

سوف أستقرئ في هذا الجزء لحظتين تاريخيتين في سياق تضييق استعمالات العطور والبخور، وما تبع ذلك من تقليل أهمية حاسة الشم في الثقافة الغربية. اللحظة الأولى هي انحسار استعمال البخور لدواعٍ روحانية بعد حركة الإصلاح البروتستانتي، وتزامن هذه الحركة مع إحياء استعمال العطور في الزينة الشخصية. أما اللحظة الثانية فتبدأ في منتصف القرن الثامن عشر وتتعاظم في مطلع القرن العشرين، مع إلغاء استعمال العطور

(24) الاقتباس من النسخة العربية لرسالة بولس الرسول الثانية إلى أهل كورنثوس، الجزء (2) السطر (15) المترجمة

(25) انظر كتاب (Scenting Salvation) لسوزان هارفي، الصفحات 235-237 بعد أن دمّر الرومان الهيكل الثاني في عام 70 من الحقبة العامة، واجهت اليهودية الحاخامية مسألة تضمين البخور في الطقوس الدينية اليهودية أو إقصائه، ولكنها لم تضمّنه. انظر مقال (Fragrance in the Rabbinic World) لديبرا غرين، الصفحة 157.

في الطب، وإزالة الرائحة تدريجيًا في المدن وفق خطةٍ للإصلاح الصحي. وتسهيلًا للفهم الكامل لتبعات هذه التغييرات، سوف أستهلّ نقاش كل لحظة منهما بالإشارة إيجازًا إلى الدور الروحاني والعملي للعطور والبخور الذي كان سائدًا في ذاك الزمن، الذي يهدّده هذا التغيير بالزوال.

علينا أولًا ألّا ننسى عند الحديث عن رفض حركة الإصلاح البروتستانتي لاستعمالات البخور الروحانية وتكفيرها «للرائحة القدسية» الورعَ الشعيَّ العظيم الذي مازال حيًا في بدايات عصر النهضة الأوروبية. تصوَّرَ الفيلسوف مارسليو فيتشينو - مترجم أعمال أفلاطون وأفلوطين- تماثلًا بين الرائحة والروح كي يعين قرّاءه على استيعاب قوى الرائحة، فكتب: «إن الرائحة والروح كلهما طيفان، والمثل ينتعش بالمثل، فلا ريب أن الروح والإنسان الذي يعجّ بالروح يتلقى غذاءً وفيرًا من الروائح»[26]. لكن ميشيل دي مونتين هو أكثر من عبّر في نهاية القرن السادس عشر بإقناع وبلاغةٍ عن وظيفة العطور الروحانية والجمالية المشتركة ضمن التجربة المسيحية، فقال: «كان سبب استعمال البخور والعطور في الكنائس، وهو فعلٌ عتيق شائع في كل البلاد والأديان، هو إمتاعنا واستثارة حواسنا وتنقيتها، كي نكون أليقين بالتدبّر»[27].

ورغم أن المصلحين المعتدلين مثل إيراسموس يؤمنون بأن الصلوات النقية هي «العطر للإله، أجمل عبيرًا من أي بخور»، فإن المصلحين

(26) انظر كتاب (Three Books on Life) لمارسليو فيتشينو، بترجمة إنجليزية للمترجمَين كارول كاسكي وجون كلارك (برمنغهام-نيويورك. جمعية تنوير أمريكا، 1989)، الصفحات 221-222. والاقتباس من الفصل 18 بعنوان (On Nourishing the Spirit and Conserving the Soul through Odors) لاحظ التشابه بين هذا والفكرة اليونانية عن البخور والمقدّس «المثل بالمثل» كما ذكرناها سابقًا.

(27) انظر كتاب (The Complete Essay of Montaigne) لـميشيل دي مونتين بترجمة إنجليزية للمترجم دونالد فريم (ستانفورد-كاليفورنيا: مطبعة جامعة ستانفورد، 1957) الصفحة 221

المتعصّبين مثل جان كالفن كانوا يسعون إلى الرجوع للكتاب المقدّس في كل القرارات، والقضاء على جميع البدع التي دخلت في العبادات منذ زمن العهد الجديد، ومنها «رائحة القدسية»[28]. أما مارتن لوثر فكان أكثر اعتدالًا في مسألة البخور من كالفن. فقد كتب عام 1523م: «نحن لا نحرّم استعمال الشموع أو البخور ولا نأمر بها. فليكن الناس أحرارًا في هذا الشأن»[29]. أما الكنيسة الأنجليكية فقد اتّبعت أوسط الطرق بطبيعة الحال، وإن كان بعض رجالها من ذوي النزعات البيوريتانية [التطهيرية] عارضوا استعمال البخور معارضةً شديدةً. فقد كان مستعملًا في أماكن متفرّقة في إنجلترا في القرن السابع عشر (وقد تكلّم عنه الشاعران روبرت هيريك وجون ميلتون كلامًا إيجابيًا). ولم يتعرض استعمال البخور لأي حظر رسمي ولكنه اختفى تقريبًا في القرن الثامن عشر، حتى أحيته حركة الكنيسة العليا في القرن التاسع عشر[30].

ربما تبدو هذه التنازعات حول البخور مجرّد مشاحنات كنسية ثانوية، ولكنّ أهميتها تكمن في كونها أدلّة على تضييق الاستعمال الروحاني للعطور، وتتعاظم أهمّيتها عند النظر إليها في سياق إحياء الاستعمال الشخصي للعطور ضمن النخبة، الذي بدأ قبل حركة الإصلاح[31]. في كتاب «التاريخ

(28) اقتباس إيراسموس مأخوذ من كتاب (The Ephemeral History of Perfume: Scent and Sense in Early Modern England) لهولي دوغان (بالتيمور. مطبعة جونز هوبكنز، 2011)، الصفحة 29. وللتعرف على آراء جان كالفن. انظر مقال (Incensed over Incense: Incense and Community in Seventeenth Century Literature) لديفيد روبرتسن المنشور في كتاب (Writing and Religion in England, 1558-1689: Studies in Community Making and Cultural Memory) بتحرير أنتوني جونسن (فراهام-المملكة المتحدة: أشغيت، 2009)، ص 392.

(29) انظر كتاب (Luther's Works) لمارتن لوثر، الجزء 53 بترجمة إنجليزية للمترجم أوليك ليوبولد (فيلادلفيا: مطبعة فورترس، 1955)، الصفحة 25.

(30) انظر مقال (Incensed over Incense) لديفيد روبرتسن، الصفحات 393-409. ويقدّم روبرتسن تصوّرًا شاملًا لهذا النقاش الذي استمرّ معظم أعوام القرن السابع عشر.

(31) اختفى في بداية القرون الوسطى استعمال العطور للزينة الشخصية في مناطق كثيرة من أوروبا

المتلاشي للعطر: الرائحة والإحساس في التاريخ المبكّر لإنجلترا الحديثة». تستعرض مؤلّفته هولي دوغان براهين على التوافر المتزايد لمكوّنات العطور في الأسواق الإنجليزية في عصر الإصلاح، وتربطه بالجدل الديني الواقع في ذلك العصر حول البخور. وتستقرئ من هذا أن القرن السادس عشر شهد بداية «التحوّل الثقافي واسع المدى من التبخير إلى الإحساس» في المناطق البروتستانتية من أوروبا[32].

ورغم ما في تلك اللحظة التاريخية الأولى من أهميةٍ في تضييق نطاق التجربة الشمّية في الغرب، فإن اللحظة الثانية، وهي الانقطاع عن استعمال العطور والبخور في الطب والحملات التطهيرية الحضرية في القرن التاسع عشر، هي التي أضعفت مكانة حاسة الشم في أعين الغربيين إلى حدٍّ عظيم. ولكي نقدّر الأثر الذي أحدثته هذه التغيرات علينا أن نتذكر أهمية استعمالات العطور والبخور الدوائية في القرن التاسع عشر، الزمن الذي كانت فيه «الروائح المداوية عنصرًا أساسيًا في حجرات المرضى»[33].

إن أشهر استعمال طبّي للعطور والبخور في بداية العصر الحديث هو استعمالها للوقاية من الإصابة بالطاعون. كانت المنازل تُطهّر بإحراق أعواد

الغربية، ولكنه انتشر بعد ذلك في بلاط الملكيات جنوب أوروبا بعد أن جلب المحاربون الصليبيون العطور من الشرق الأوسط. وفي مطلع عصر النهضة تجاوز استعمال العطور أسوار البلاط والنبلاء مع شيوع مكوّناتها في معظم أسواق المدن.

(32) كتاب (The Ephemeral History of Perfume) لهولي دوغان، الصفحة 17. ترى دوغان أن في حبكة المسرحية المسيحية المشهورة «مريم المجدلية» مثالًا مغريًا. فللعطور في المسرحية دور أساسي في انحطاط المجدلية الجنسي. وتقول الباحثة إن تركيز المسرحية على الصراع بين العطور الدنيوية والبخور المقدسة يعكس هوسًا بالاستعمال المتزايد للعطور في ذلك العصر لأسباب جمالية وإغوائية. الصفحات 40-47.

(33) انظر مقال (In Bad Odour: Smell and Its Significance in Medicine from Antiquity to the Seventeenth Century) لربتشارد بالمر المنشور في كتاب (Medicine and the Five Senses) بتحرير وليام باينوم وروي بورتر (كامبردج، مطبعة جامعة كامبردج، 1993)، الصفحة 63

الخشب أو المساحيق العطرية، وبنثر الأعشاب العطرية مثل حصى البان، وبتعطير الملابس وأغطية الأسرّة. وكانت لدى الأغنياء أوعية دائرية عطرية، مصنوعة أحيانًا من الفضة ومحشوّة بالأعشاب العطرية ذات الرائحة النفّاذة، مثل الكهرمان والمسك ومسك الزباد[34].

كان تفشّي جائحة الطاعون لحسن الحظ متقطّعًا، بيد أن الروائح الكريهة الناتجة عنه كانت مزمنة، كرائحة البراز أو الجثث المتحللة التي تهدّد الصحة العامة. يكتب الأديب لوي سباستيان مرسييه عن باريس عام 1782م:

> لو سُئلت كيف يمكث المرء في هذا المكان القذر... في هواء مسمّمٍ بألف رائحة نتنةٍ، بين محالّ الجزارة والمقابر، والمشافي والمجاري، وتدفقات البول وأكوام البراز... لأجبته أنّ الألفة استفحلت بالباريسيين حتى اعتادوا الضباب الرطب، والأبخرة المؤذية، والعفن المتراكم[35].

اشتكى الناس كثيرًا من هذه الروائح المنتنة قبل مرسييه، لكنها كانت شرًّا لا بد ولا مناص منه، لا سيّما أن البراز من أغلى الأسمدة. والاعتياد الشمّي كما رأينا في الفصول السابقة كفيلٌ بأن يجعل البشر يتكيّفون مع أي رائحة حتى أشنعها.

يذكر المؤرخ آلان كوربن أن نفورًا متزايدًا من الروائح القوية بدأ بالظهور بين أفراد الطبقة البرجوازية والطبقة النبيلة في فرنسا في منتصف

(34) انظر كتاب (Scent: The Mysterious and Essential Powers of Smell) للمؤلفة أنيك لوغورير بترجمة إنجليزية للمترجم ريتشارد ميلر (نيويورك: راندوم هاوس، 1997)، الصفحات 39-108

(35) الاقتباس مذكور في كتاب (The Foul and the Fragrant: Odor and the French Social Imagination) لآلان كوربن، بترجمة إنجليزية للمترجمة مريام كوكان (كامبردج: مطبعة جامعة هارفارد، 1985)، الصفحة 54.

القرن الثامن عشر. «أضحت أعصابنا أرهف من ذي قبل»، على حد تعبير أحد كتّاب طبعة عام 1765م من موسوعة «إنسيكلوبيدي»[36]. وفي الوقت ذاته تصاعدت أصوات بعض الكيميائيين أمثال أنطوان لافوازييه بإنكار فعاليّة العطور القوية أو البخور في التخلّص من الروائح الكريهة، قائلين إن كل ما تفعله العطور هو حجب الروائح الخطرة. وبحلول عام 1818م، أقرّت التشريعات الصيدلانية الفرنسية الرسمية أدلّة الكيميائيين حول عجز العطور والبخور عن التصدّي للروائح الفاسدة، ما وضع حدًّا حاسمًا لاستعمالها في سياقات طبية مصيرية[37]. وبدأ المسؤولون في أوروبا باتّباع وسائل شتى للتخلّص من الروائح الكريهة، مثل التصريف الصحي ورصف الطرق والتهوية الجيدة.

لكن بريطانيا هي التي حملت الراية في قضية الإصلاح الصحي. ففي بداية القرن التاسع عشر، كانت الفضلات البشرية في لندن - كما في باريس - تُجمع في آبار الترسيب التي لا تحتوي على مصارف، ثم تُفرَّغ في عربات وتنقل إلى مصانع الأسمدة خارج حدود المدينة. وطالب المصلح الاجتماعي إدوين تشادويك، الذي كان متمسّكًا بإيمانه بأن الرائحة قد تسبّب الأمراض، في تقريره الشهير عام 1842م بعنوان «الحالة الصحية للسكان العاملين في بريطانيا العظمى» بالتوقّف عن استعمال المواد الكيمائية لمجابهة أخطار الفضلات البشرية ورائحتها، وأوصى بحبس هذه الفضلات وتصريفها عبر أنابيب مجارٍ مخصّصة لذلك. وما إنْ حلّت خمسينيات القرن نفسه حتى كانت لمعظم الأحياء اللندنية أنابيب لتصريف النفايات البشرية في نهر التمز. ولكن وقعت عام 1858م كارثة «النتن العظيم» (The Great Stink)، حيث شحّت الأمطار فانخفض مستوى التمز إلى درجات غير معهودة، وضربت

(36) المرجع السابق، الصفحة 73.

(37) المرجع السابق، الصفحة 70.

موجة حرٍّ لندن فانبعثت الروائح الكريهة من النهر. اضطر البرلمان إزاء ذلك إلى التصويت بالموافقة على مشروع ضخم يرمي إلى جمع الأنابيب الرئيسة ومدّها تحت الأرض بمحاذاة النهر، وتصريف المخلّفات البشرية في مناطق أبعد عن المدينة[38]. ذاك المشروع هو ضفة التمز الشهيرة الآن، ولو وجدت نفسك في لندن ذات يومٍ تتجول في حدائق الضفة، بين تماثيل الشعراء وشذا أزهار الربيع، تذكّر أن تقف وقفة إجلالٍ للفضلات التي تجري تحت قدميك.

انتشرت هذه الخطوات لتحسين المستوى الصحي وإزالة الرائحة في إنجلترا، ثم في القارة الأوروبية جمعاء، حتى بلغت القارة الأمريكية. ولكن ظلّت خطوة أخيرة لم تُتّخذ بعد لاستبعاد أي دورٍ طبّي للروائح. في الستينيات والسبعينيات من القرن التاسع عشر، برهنت نظرية جرثومية المرض التي توصّل إليها لوي باستور وروبرت كوخ مستقلَّين أن الروائح لا تسبّب المرض ولا تشفي منه. قد تكون بعض الروائح أعراضًا لبعض الأمراض، ولكن بحلول عام 1880م بدأ كثير من الأطباء في أوروبا والولايات المتحدة تدريجيًّا بنبذ الروائح بصفتها مصدرًا رئيسًا للتشخيص أو العلاج، وإن تطلّب الأمر وقتًا طويلًا من العامة حتى تخلّوا عن فكرة أن الروائح السيئة خطرٌ يهدّد الصحة[39]. وما إن أطلّ القرن العشرون حتى قُضي تمامًا على دور الروائح المحوري في الطب، ذاك التقليد التراثي الذي استمر ثلاثة آلاف عامٍ.

(38) انظر مقال (Confronting Sensory Crisis in the Great Stinks of London and Paris) لديفيد بارنز المنشور في كتاب (Filth: Dirt, Disgust, and Modern Life) بتحرير وليام كوهين ورايان جونسن (مينيابوليس، مطبعة جامعة مينسوتا، 2005)، الصفحات 103-129.

(39) توضّح ميلاني كيتشل في كتابها (Smell Detectives: An Olfactory History of Nineteenth Century Urban America) أن التغير في الولايات المتحدة كان تدريجيًّا، وأن الطرائق مختلفة تمامًا بين ما يفعله المختصون بالطب والأشخاص العاديون. (سياتل: مطبعة جامعة واشنطن، 2018)

ومع موت هذا التقليد العريق تسارعت الخطى نحو إزالة الروائح من المدن والأقطار، مستهدفةً أي صناعة أو مهنة ذات رائحة نفاذة، ولكن أضحى دافعها جماليًا وليس ضرورةً طبّية. ومع قلة تحمّل الناس لأي رائحة ومسارعتهم إلى القضاء عليها نشأت «منهجية ديالكتيكيّة في إزالة الروائح»: أي أنّ إزالة الرائحة الكريهة الواحدة تجعل الناس أقلّ تحمّلًا للروائح النفّاذة الأخرى، ما يدفعهم إلى المطالبة بإزالتها أيضًا. في نهاية القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين بدأ الناس يتخلصون حتى من الروائح العادية، كرائحة معامل تحميص القهوة التي أُجبرت على الانتقال خارج المدن في بعض المناطق، مع حظر رش العطور في المباني العامّة. بل إن مدينة هاليفاكس في نوفا سكوشا الكندية حظرت عام 2000م وضع المنتجات العطرية في أي مكان عامّ. يبدو أن بعض الناس يرون الآن أن المدينة المثالية هي المدينة عديمة الرائحة.

الاستنتاجات الفلسفية

ما الاستنتاجات الفلسفية لاحتمالية وجود إمكانات جمالية للفنون الشمّية جرّاء هذه الأحداث التي وقعت في الماضي الشمّي الثري في الغرب، والتي نتج عنها تهميش دور العطر إلى الاستعمالات الجمالية المحضة وتضييق استعمال البخور؟ أوّلها أن شيوع استعمال العطور والبخور في مجالات شتّى من الحياة، منذ الأزمان الغابرة حتى ما قبل قرنٍ ونصف، يعارض حتمًا أولئك الذين يرون أن حاسة الشم البشرية بدائية ولا منفعة منها وغير قادرة على الإسهام في الأمور المتعلقة بالعقل والروح. بل إن الروائح وحاسة الشم كانت تحتلّ مكانة عالية لثلاثة آلاف عامٍ تقريبًا في الطب والمراسم المدنية والحياة الاجتماعية والشخصية والطقوس الدينية. وفي حين أن المفكّرين المعاصرين أمثال كانط وداروين وفرويد شوّهوا سمعة هذه

الحاسة، ونعتوها بالحيوانية والبدائية، فإن السواد الأعظم من الناس من عصور اليونان القديمة حتى النهضة الأوروبية وما بعدها كانوا يرونها حاسّة روحانية، وأن الروائح وسيلة تواصل بين البشر والآلهة.

وثانيها أن انحسار استعمال البخور والعطور في الطب والدين وبعض النواحي العملية زامنه التوسّع في الاستعمالات الجمالية. ولهذا ينبغي للنظرية الجمالية أن تأخذ بعين الاعتبار الظاهرة التي يمكن أن تُسمّى «إعادة الرائحة» (reodorization)، والتي بدأت في الظهور في الغرب منذ منتصف القرن العشرين[40]، والتي تثبت أن حاسة الشم أبعد ما تكون عن كونها مجرد أثر عديم الفائدة خلّفته أطوار النشوء البشري، كما يفترض الموروث الفكري السلبي، بل إنها ما زالت تقوم بدورٍ حيوي في حياتنا، وإن كان هذا الدور من المنظور الفلسفي غير معترف به وغير مُكتشف بعد. أو لنقل بعبارات أخرى إن ما كان الناس يفعلونه في الماضي يمكنهم فعله الآن وهم يفعلونه مرة أخرى، من خلال اكتشاف استعمالات جمالية جديدة أو إحياء الاستعمالات الماضية للروائح وحاسة الشم. سوف نستطلع في الجزء الثالث بعضًا من هذه الاستعمالات الجمالية المعاصرة للروائح في المسارح وقاعات السينما والموسيقا، وفي الأعمال الفنية التركيبية، وابتكار العطور، ونستكشف في الجزء الرابع دور الرائحة الحيوي في إنشاء بيئة شمّية إيجابية في المدن والمباني، وإعطاء طعامنا وشرابنا هذه النكهات والروائح الجذّابة.

والاستنتاج الثالث من تلك الأحداث التاريخية التي اطّلعنا عليها هو أن أحد أسباب عدم قدرة الطبقة الغربية الحضرية المتوسطة المعاصرة

(40) لاحظ عدد من الباحثين عودة استعمال الروائح في سياقات جمالية متنوعة خلال القرن الماضي. انظر مقال (Reodorizing the Modern Age) لروبرت بوت المنشور في كتاب (Smell and History: A Reader) بتحرير مارك سميث، الصفحات 170-186.

على ملاحظة غالبية الروائح أو التعبير عنها بالكلمات قد يكون تاريخيًّا، رغم وجود أسباب بيولوجية أساسية لبعض أوجه القصور الشتّى التي تظهر على المشتركين الغربيين المعاصرين في التجارب النفسية. لا عجب إذن بعد تتبّع التاريخ، وبعد الإهمال أو التجاهل أو التحقير المباشر الذي مارسه كثير من المفكرين، أنْ تَرَكَ معظم الناس إمكاناتهم الشمية بلا تطوير ولا تدريب.

سوف يستكمل الفصل التالي الأدلة المقدّمة في هذا الفصل حول التغيرات التاريخية لدور حاسة الشم في الثقافة الغربية بعرض أدلة على وجود قدراتٍ عالية ومتقدّمة لدى الثقافات غير الغربية في العالم للإعراب عن التجارب الشمية. وسوف أعرض تحديدًا براهين تثبت أن مَن دعاهم داروين «بالهمجيين» وكثيرًا من الشعوب «المتحضّرة» غير الغربية ما زالوا يمنحون الروائح وحاسة الشم مكانة اجتماعية هامّة لا نجدها لدى الغربيين، وأنهم قادرون على التعبير على تجاربهم الشمية بوسائل عديدة تدحض فكرة «الفقر اللغوي» المشترك بين كل اللغات للإفصاح عن الرائحة.

وقبل الانتقال إلى الفصل التالي سوف أقدّم فاصلًا موجزًا عن الاستعمالات التاريخية والمعاصرة للعطور والبخور في الهند والصين واليابان؛ وعلاوةً على قيمة هذا الفاصل الإثرائية فإنه سوف يدعم الاستنتاج بأن للروائح والفنون الشمية من عطور وبخور دورًا عظيمًا في الماضي والحاضر، في النواحي الاجتماعية والدينية والجماليّة في مختلف بقاع الأرض.

فاصل

آسيا العَطِرة

منذ مستهلّ الملحمة الهندية العظيمة المهابهاراتا، كان للرائحة دور مهم في ولادة ستيافاتي وفي زواجها. وستيافاتي هي جدّة أمراء الباندافا والكورافا الذين تحرك نزاعاتُهم أحداث الملحمة، وأهم أجزائها: البهاغافاد غيتا. بينما الملك فياسا في رحلة صيدٍ وقف «بين أريج أزهار الربيع»، فتمثّلت في خياله زوجته غيريكا واتّقدت الشهوة قويةً في جسده حتى قذف، ثم ابتلعت سمكةٌ ماءه ووَلدتْ ستيافاتي ذات الجمال البارع والطباع الخيِّرة. لكن لستيافاتي رائحة زنخ السمك. مرّ يومًا بطريقها حكيم رحّالة عرض أن يهديها هدية، فطلبت منه جسدًا عَطِرًا، «فكان اسمها العطر ذائعًا في البلاد»، وبات الناس يجدون رائحتها الزكية من عشرات الأميال، حتى تسرّب عند أنف ملك مملكة مجاورة نفحة من رائحتها، فمضى يستقصي مصدرها، وتزوّج ستيافاتي ونشأت من زواجهما السلالات الحاكمة العظيمة المذكورة في المهابهاراتا.

يكتب الكاتب جيمس ماكهيو الذي أورد هذه الحكاية في مؤلّفه «الصندل والجيفة: الرائحة في الديانة والثقافة الهندية» أن دور الرائحة في هذه القصة دور نموذجي في الأدب السنسكريتي، حيث لا تُعامل الروائح على أنها محفّزات للذاكرة كما في الأدب الغربي، بل هي الدوافع المحرّكة للأشخاص

تجاه الفعل؛ فالناس يلاحظون الروائح وإن فرّقتها عنهم مسافات بعيدة، ثم يمضون لاستقصاء مصادرها[1]. ويقول ماكهيو إن صفوة المجتمعات الجنوب أسيوية تمتّعت ما بين الأعوام 500-1500 من الحقبة العامة بثقافة شمّية بلغت من الحذاقة والامتداد «ما لا يسعنا في عالمنا منزوع الروائح نسبيًّا أن نتصوّره»[2].

عثر ماكهيو على ثلاث رسائل سنسكريتية مخصصة لصناعة العطور والبخور واستعمالها. أحدها هو «حزام هارا» (سيفا) التي تخاطب «الرجل المثقّف الذي يكون جلّ همه في أن يعيش حياة الصلاح والغنى والملذّة والصيت»[3]. وربما يدرك القارئ العارف بأصول الهندوسية أن الصفات الثلاثة الأولى تشكّل «ترافارغا» أو الأهداف الثلاثة للحياة الدنيا: دارما (الصلاح)، وآرثا (الغنى والسلطة)، وكاما (الملذّة)، إضافةً إلى موكشا (التحرّر) وهي أسمى هدف روحاني. بل إن أهداف ترافارغا هي محور رسالةٍ أخرى اسمها «مكنون العطر» (غانداسارا) التي يستهل نصها: «هذه الرسالة ... شعيرةٌ لعبادة الآلهة بالبخور والعطور المباركة، تجعل الرجال يفلحون، وتحقّق المراد من ترافارغا ... ترضي الملوك، وتسرّ ذهن السيدة النبيلة»[4].

يلفت ماكهيو انتباهنا إلى أن الأمر المذهل في هذه الكتابات هو أنها تفرض على القارئ أن يكون على معرفة وثيقة بأسماء نباتات غير مألوفة، وأن يفهم

(1) انظر كتاب (Sandalwood and Carrion. Smell in Indian Religion and Culture) لجيمس ماكهيو (أكسفورد، مطبعة جامعة أكسفورد، 2012)، الصفحات 97-100 وللاطلاع على المسألة من منظور مختلف، انظر مقال (The Scent of Memory in Hindu South India) لديفيد شولمان المنشور في كتاب (The Smell Culture Reader) بتحرير جيم دروبنيك (أكسفورد: بيرغ، 2006)، الصفحات 411-426.

(2) انظر كتاب (Sandalwood and Carrion) لجيمس ماكهيو، الصفحات 244-245.

(3) المرجع السابق، الصفحة 144.

(4) المرجع السابق، الصفحة 145.

عمليات تصنيعها المعقدة، وأن يطبّق بعض القواعد الرياضية، وأن يقدّر الاستعارات والأوزان العروضية التي صيغت بها كثير من التركيبات. وحتى أسماء التركيبات تنوّعت وتراوحت بين «موقظ كاما» (إشارةً إلى كاماديفا إله الحب)، مرورًا بأسماء الأزهار والآلهة والملوك، ووصولًا إلى أسماء عابثة مثل «مشاحنات» أو «مَن يذهب إلى هناك؟»[5]. ولكن الاسم المفضّل لدي هو «طين ياكاس»، والياكاس مخلوقات روحانية لها رائحة شديدة الجمال والروعة حتى أن «أعظم عطورنا يكون طينًا مقارنةً بها»[6]. أما «الطين» في الاسم فربما يكون إشارة إلى لون التركيبة الداكن المحمرّ بما أن معظم العطور الهندية معاجين يُدهن بها الجسم، فلا يشمها الناس فقط بل يرونها على الجلد أيضًا. واليوم نجد بعض صور الإله الهندوسي فنكاتيسقارا يُصوّر بعلامة الكافور البيضاء على وجهه[7].

ومع مرور القرون احتفظت العطور والبخور بانتشارها وشيوعها في الهند باستعمالها زينةً شخصيّة لمن يقدر على تكلفتها، وفي الطقوس الدينية والاجتماعية، ولتطهير المساكن وتعطيرها، وللتداوي من بعض الحالات الطبية، وظلت متمسكةً بهذه الأدوار في الحياة الهندية حتى هذا اليوم. ولأن هذه الأدوار مشابهة لاستعمالات العطور والبخور في الثقافتين العربية والفارسية في الماضي فإن تأسيس ممالك مغول الهند وسّع استعمالاتها وأثراها بمكونات وتقنيات تصنيع جديدة. ولكن تأثير السلطة البريطانية الاستعمارية، وتسارع العصرنة في العقود المنصرمة أدّى إلى التزام كثير من المناطق الراقية في المدن العصرية بإزالة الروائح إلى حدٍّ ما، واندثار الحرفة

(5) المرجع السابق، الصفحات 121-128.

(6) المرجع السابق، الصفحات 148-149.

(7) المرجع السابق، الصفحات 153-156. وانظر أيضًا مقال ديفيد هاور (Futures of Scents Past) في كتاب (Smell and History: A Reader) بتحرير مارك سميث، الصفحة 210.

التقليدية وهي تقطير الزيوت العطرية من الورود والياسمين والأزهار الأخرى، لأن تكلفتها عالية جدًا مقارنةً بالبدائل الصناعية القائمة على الكحول، ولأن كثيرًا من شباب الهند من الطبقة الوسطى باتوا يعزفون عنها ويفضّلون العلامات التجارية الغربية المستوردة[8].

ولم تكن الهند الدولة الآسيوية الوحيدة التي تطوّرت لدى طبقاتها الأرستقراطية ثقافة شمية متقدّمة حتى إنها تخلّلت كل جوانب الحياة فيها. يلاحظ إدوارد هتزل شيفر في «خوخ سمرقند الذهبي»: «في العصور الوسطى في الشرق الأقصى لم تكن هناك أي فروق بيّنة بين النباتات الطبية والتوابل والعطور والبخور؛ أي إنه لم تكن هناك فروقات بين المواد التي تغذّي الجسد وتلك التي تحيي الروح، بين التي تجذب الحبيب والتي تجذب الرب»[9]. كان الأرستقراطيون في الصين كما يصفهم مؤرخ علم النبات جورج ميتاليه «كما لو كانوا يعيشون في عالم تملؤه الروائح العطرة». فلم يقتصر التعطير لديهم على استعمال البخور في الشعائر الدينية -لا سيما البوذية- ولكن كانوا يستحمّون بمياه معطّرة ببراعم الإذخر والخوخ، ويخيطون أكياسًا معطرة في بطانة ملابسهم، ويمضغون أعواد القرنفل لتطييب أنفاسهم، ولديهم وصفات متوارثة لتعطير الجسد. وعُرف عن الصينيين صناعة الساعات البخورية، وكان الناس من أعلى الطبقات الاجتماعية يبنون إيوانات معطّرة ملحقة بقصورهم، مشيّدة من خشب الصندل ذي الرائحة العبقة، حيطانها مملّسة بملاط ممزوج بالكافور والمسك[10].

---

(8) انظر مقال (Scent of a City) لفيصل فريد المنشور في صحيفة (Indian Express) في 27 مارس 2016. https://indianexpress.com/Lifestyle,7

(9) انظر كتاب (The Golden Peaches of Samarkand) لإدوارد شيفر (بيركلي. مطبعة جامعة كاليفورنيا، 1985)، الصفحة 155.

(10) انظر مقال (Fragrances in Medieval China) لجورج ميتاليه المنشور في كتاب (Perfume: A Global History) بتحرير ماري كريستين غراس، الصفحة 120

أُقيم في باريس عام 2018م معرض بعنوان «عطور الصين: ثقافة البخور في الزمن الإمبراطوري»، وعُني بتتبّع تاريخ استعمال العطور والبخور في الصين منذ عهد سلالة هان الحاكمة عام 206 قبل الميلاد إلى نهاية العهد الإمبراطوري عام 1911م[11]. ومما قُدّم في المعرض مباخر كبيرة مصنوعة بحرفيةٍ وزخرفة معقدة، ولوحات مرسومة تُظهر استعمال العطور والبخور في شتى المحافل الاجتماعية. وكذلك خُصّصت أربعة مواضع للشم بحيث يتمكّن الزوار من تجربة عيّنات من العطور الحقيقية المستعملة في تلك العصور بناءً على صيغ تركيبية عُثر عليها. فإذن لم تتوقف العطور والبخور قط وطوال أكثر من ألفي عامٍ عن أداء دورها في مختلف جوانب الحياة الصينية، حتى بلغ استعمالها جميع الطبقات الاجتماعية. ومنذ عهد سلالة تانغ الحاكمة، خاصةً في أثناء سلالة سونغ، كان أهل الأدب والفنون يحرصون على ممارسة أنشطتهم، من شعرٍ ورسمٍ ومناشطَ فلسفية واجتماعية، وأبخرة البخور تتصاعد من مباخر خزفية أو برونزية منقوشة بعناية. يقول المؤرخ فريدريك أوبرنجيه عن هذه الجلسات الثقافية البخورية: «أخذت تمثّل تجربة جماليّة سامية يتشارك فيها قلة من الأصدقاء المتفننين في الشعر والخطوط، ومراسم الشاي طبعًا والعطور»[12]. حتى إن بعض الكتّاب بدؤوا يروّجون لمبدأ جديد وهو «الفنون الأربعة في الحياة»: البخور والشاي وترتيب الزهور والرسم[13]. ولكن وإن اختفت تلك الرابطة

(11) أقيم المعرض في متحف سيرونشي من 9 مارس إلى 26 أغسطس 2018.

(12) انظر مقدمة فريدريك أوبرنجيه في كتاب (Parfums de Chine: La Culture de l'encens au temps des empéreurs) بتحرير إيريك ليفبر (باريس: متاحف باريس، 2018)، الصفحة 11.

(13) كانت الفنون التقليدية الأربعة في الثقافة الصينية: عزف آلة القو تشين، ولعب الغُو، وفن الخط الصيني، والرسم. انظر إعلان المعرض في متحف التاريخ الوطني في تايبيه في تايوان من 22 مارس إلى 5 مايو 2013 بعنوان (Distilling the Soul's Fragrance: Traditional Chinese Incense Culture).

https://www.nmh.gov.tw/en/exhibition_2.721_22_3_htm?

الخاصة بين البخور وأهل الأدب والأرستقراطيين والبلاط الإمبراطوري بعد ثورة 1911م، فإن استعمال البخور يوميًا لتبجيل الأسلاف في المنازل والآلهة في المعابد، أو تعطير الملابس، أو الاسترخاء وقت التأمل أو التأليف أو عزف الموسيقا وغيرها الكثير من الأنشطة لم يندثر على الإطلاق في أيٍّ من الصينيين. وربما كانت مقاومة هذه الممارسات في الصين لعامل الزمن اليوم -رغم هجوم الثورة الثقافية على التقاليد- أحد الأسباب التي تفسّر المشقّة التي تواجهها دُور صناعة العطور الغربية في اختراق الأسواق الاستهلاكية الصينية المعاصرة. والاستثناء الوحيد لذلك هو اهتمام نخبة الأثرياء بالعطور، لأن امتلاك عطر مثل شانيل رقم 5 يُعدّ رمزًا لعلو المكانة[14].

وعندما نلتفت إلى اليابان في عصر أسرة هيآن (794-1185م) نجدهم كذلك يستعملون العطور والبخور يوميًا في صلاة المعابد، وفي الممارسات الرهبانية، وتطييب الملابس والمساكن. وفي الأوساط الأرستقراطية التي لا يختلط فيها الرجال بالنساء قبل الزواج، والتي تقف السواتر والحواجز مانعًا بين الجنسين، يلجأ الطرفان إلى الرائحة لاكتشاف ذوق الآخر. أحالت الطبقة الأرستقراطية ابتكار العطور والبخور إلى تحدٍّ ثقافي، وأقامت المسابقات لمعرفة أفضل مبتكري التركيبات العطرية الزكية. في «قصة غنجي» مثلًا، ينظِّم غنجي منافسة بين بعض الأصحاب والأقارب لاختيار العطر الذي سوف تأخذه ابنته الصغرى عند انتقالها إلى البلاط الإمبراطوري[15]. وبحلول القرن الخامس عشر تطوّرت هذه المنافسات الأرستقراطية إلى مراسم رسمية أو «فن» اسمه كودو، يشبه مراسم الشاي

---

(14) انظر مقال (Fragrance Market Is Establishing a Foothold in China) لتشاندلر بور المنشور في صحيفة (New York Times) في 10 مايو 2008. https://www.nytimes.com/2008/05/10/business/worldbusiness/10perfume.html

(15) انظر مقال (A Wisp of Smoke: Scent and Character in the Tale of Genji) لايلين غاتن المنشور في كتاب (The Smell Culture Reader) بتحرير جيم دروبنيك، الصفحات 336-337

«سادو» أو ترتيب الزهور «كادو»، وفي القرن التاسع عشر انتشر فن الكودو انتشارًا واسعًا لدى الجميع ما عدا أفقر الطبقات الاجتماعية. ولكن فن الكودو -كما سوف نرى في فاصل لاحق مخصص لحركة إحياء معاصرة لهذه المراسم وتفسيراتها- بأشكاله الأكثر تقدمًا أضحى أقرب ما يكون في نظر علماء الجماليات نوعًا فنيًا حقيقيًا، لما فيه من جوانب تأمّلية وأدبية وتذوّق جمالي لخصائص الروائح. أما فيما يخص الاستعمالات الأعمّ للبخور والعطور في اليابان المعاصرة فالوضع يبدو مماثلًا للصين من حيث شيوع البخور في المعابد والمنازل، وقلة استعمال العطور الغربية للزينة الشخصية.

وبالطبع ساهمت القوى الغربية منذ القرن التاسع عشر، بجيوشها وأساطيلها الإمبريالية، في انحسار بعض الممارسات الشمّية المعقّدة في هذه الثقافات الآسيوية الثلاث. ورغم متعة استكشاف تأثير ظاهرة «إزالة الروائح» الغربية في المدن الآسيوية ومقاومة بعض عناصر الثقافة الشمية التقليدية، فقد اطّلعنا على ما يكفي للاستنتاج أن الروائح وحاسة الشم كانت تتمتع بدورٍ أكبر وأهم في الثقافة الغربية من دورها الآن، وأن الروائح كانت وما زالت تقوم بدورٍ شائع ومتقدّم جماليًا في الثقافات الآسيوية.

لا مناص إذن من التعجّب في ضوء هذه الأدلة مما تبيّن لنا من ضيق أفق الموروث الفكري الغربي لاستهانته بإمكانات حاسة الشم، أو تقييم داروين لها على أنها قليلة النفع للشعوب «المتحضرة أو المتوحشة». إنّ استطلاع الاستعمالات الهامة للروائح وحاسة الشم في التاريخ الغربي -كما رأينا في الفصل السابق- والأدلة التي اطّلعنا عليها من شرق آسيا وجنوبها يجب أن تكون المسمار الأخير في نعش هذا المفهوم الخاطئ وهو أن حاسة الشم البشرية قليلة النفع، وأن تتصدّى للادعاءات بأن جميع البشر

بطبيعتهم لا يشعرون بالروائح إلا في أشد الظروف خطورةً. وخلافًا للادعاء الذي يقول إن البشر لا يملكون القدرة البيولوجيّة على التعرّف على الروائح وتسميتها والتعبير عنها لغويًا تأتي دراسة ماكهيو للهند لتظهر أن الكتّاب السنسكريتيين تكلّموا عن الروائح والعطور بأبلغ الأوصاف وأفصح البيان، ناهيك بالرسائل التراثية الجادّة التي تتناول في موضوعاتها العطور والبخور وطرائق التمتّع بها في الصينية واليابانية . وفي الفصل التالي سوف نرى أن دراسة عددٍ من اللغات والممارسات الثقافية المعاصرة غير الغربية سوف يزيد من ظلال الشك حول الادعاء «بالفقر اللغوي» المشترك عند الإعراب عن الروائح.

6

اللغة والثقافة والشم

ليس للأسماء معنى! فالذي ندعوه وردًا
ينشر العطر وإنْ غيّرتَ اسمه[1]

«روميو وجوليت»، الفصل (2)، المشهد (2)

عفوًا يا جوليت، ولكنكِ مخطئة فيما قلتِ عن عطر الورد. فعلم النفس الحديث يؤكّد أن تغيير اسم الشيء يغيّر رائحته لدى الناس، فيجعل الحلو مُرًّا، ورائحة جبن البارميزان قيئًا. أما الورد نفسه فقد ذكرنا آنفًا أن معظم الأزهار والورود لا رائحة لها في ثقافتنا ذات التمحور البصري، وهذه هي المشكلة التي تواجه التحليل الفلسفي والنفسي لحاسة الشم. رأينا أن غالبية التأمّلات الفلسفية والأبحاث العصبية والنفسية التي استعرضناها حتى الآن تمّت وقُدّمت في المجتمعات الغربية الحديثة التي تعرّضت إلى عمليات موسّعة للتعقيم ونزع الروائح منذ أكثر من قرن، والتي لطالما تجاهل ألمع مفكّريها حاسة الشم أو استحقروها. في هذا الفصل سوف نتابع تطبيق منهجيتنا البيولوجية-الثقافية للإجابة عمّا إذا كانت لحاسة الشم الإمكانات المعرفية للخوض في تجارب جمالية حقيقية وإصدار الأحكام فيها،

---

(1) انظر مقدمة فريدريك أوبريجيه في كتاب (Parfums de Chine) الصفحة 23، ومقال (A Wisp of Smoke) لأيلين غاتن، الصفحات 337-339

من خلال دراسة ادعاء «الفقر اللغوي» عند التعبير عن الروائح، والإيمان بأن قدرة البشر البيولوجية على تسمية الروائح وتحليلها بالغة الضعف. وسوف نثبت هنا أيضًا أن الأمر لا يعدو كونه مبالغة فاحشة لحقيقةٍ جزئية، تمامًا كما حصل في مسألة عاطفيّة التجارب الشمية ولاشعوريّتها. وبالإضافة إلى الفائدة والمتعة المتحقّقة من التعمّق في علمي الأنثروبولوجيا واللغويات فإن العائد الفلسفي المرجوّ هنا هو الإثبات بأننا إن نظرنا إلى الأمر من منظور عبر-ثقافي فإن لحاسة الشم البشرية مواردَ لغوية قيّمة تتيح لها الدخول في جدالات جمالية جادّة. وسوف نبدأ بدراسة تعلّم اللغة الشمية وتسمياتها وتصنيفها، والمفردات الأساسية في اللغات الغربية، ثم نركّز على الأدلة الأنثروبولوجية والنفسية اللغوية من اللغات والثقافات غير الغربية.

التعلّم والتسمية والتصنيف

إن أحد الأسباب الواضحة للصعوبة التي يجدها معظم الغربيين في التعرف على الروائح والحديث عنها هو أننا نعلّم الأطفال منذ نعومة أظفارهم الألوان والدرجات الموسيقية، ولكننا نادرًا ما نوفّر لهم أي تعليم مباشر يطوّر مهارات حاسة الشم (ما خلا بعض ألعاب بطاقات الخدش والشم). ولهذا فإن أي تعليم شمّي موجود الآن هو عامةً تعليم عشوائي اعتباطي، يفضي غالبًا إلى توليد ترابطات رائحية فردية. قارن ذلك بالأطفال الغربيين الموهوبين في الموسيقا أو الفن أو الرقص أو الرياضة الذين غالبًا ما ينخرطون في تدريب خاصٍ في سن مبكرة. وكثير من العازفين والفنانين المحترفين اليوم بدؤوا تدريبهم في طفولتهم المبكّرة، مثل أعلام الفن في الماضي، ومنهم موزارت الذي كان يعزف في الصالونات الفرنسية في الخامسة من عمره. الحالة مختلفة اليوم لدى صنّاع العطور الذين يبدأ تدريبهم في سن متأخرة جدًّا مقارنةً بطلاب باقي الفنون، حيث يبدأ معظمهم دراسة العطور في بداية العشرين،

ولكنهم يظلون في ممارسة تحليل العطور وتركيبها يوميًا منذ بداية التدريب حتى آخر سنوات حياتهم (وقد نستثني من ذلك أبناء بعض صنّاع العطور المحترفين الذين يبدؤون من سن مبكرة). فلا عجب إذن أن التصوير الدماغي لصنّاع العطور -كحال عازفي البيانو أو الكمان- يُظهر لدونة دماغية تركيبية متزايدة (أي زيادة في المادة الرمادية)، ولدونة دماغية وظيفية منخفضة (أي إجراء عمليات المعالجة على نحو أكثر فعالية)، بما يتيح المجال للابتكار الفني. ولكن لا يوجد حسب علمي أطفال مشاهير نابغون في الشم (ما عدا جان باتيست غرنوي بطل رواية «العطر»). وربما كان السبب الواضح هو أن نبوغ حاسة الشم لدى أي طفل في ثقافتنا سيلقى غالبًا التجاهل أو التثبيط لأنه ليس من المساعي المقبولة ثقافيًا. وما زلنا في انتظار موزارت الشم.

إن أحد عوائق تعليم الناس روائحهم هو ما أشار إليه أفلاطون وأرسطو من عدم وجود نظام متّفق عليه للمصطلحات الشمّية المجرّدة، كالأنظمة الموجودة للألوان أو الأصوات. وقد وقعت بعض المحاولات العلمية المتعددة المناهج لتصنيف الروائح منذ عصر كارل لينيوس حتى الحاضر، ولكن ظهرت بعض العيوب الجوهرية في كلٍّ من الأنظمة الرئيسة الثلاثة لتصنيف الروائح، وهي: من خلال الاستجابة للمستقبلات الشمية، ومن خلال التركيب الجزيئي للرائحة، ومن خلال التجربة الإدراكية. فعيب التصنيف وفقًا للمستقبِلات الشمية أن في الأنف أكثر من 320 مستقبلًا، ويختلف العدد قليلًا من شخص إلى آخر، وليس ثلاثة مستقبلات فقط كما في العين للألوان. أما التصنيف وفقًا للتركيب الكيميائي، سواءٌ أكان بشكل الجزيء أووزنه أو تكرار اهتزازاته، فقد فشلت جميع المحاولات حتى الآن للتكهن بثقةٍ بإدراكات الروائح لدى الناس. أما التصنيف وفقًا للتجربة الإدراكية الشمية فيكمن العيب فيه في أن الخلافات حول توظيف بعض المصطلحات كثيرة، حتى بين خبراء الشم. ولهذا لا يوجد تصنيف عام للروائح يمكن تدريسه في

المدارس الابتدائية كما نعلّم الأطفال عجلة الألوان أو النغمات الموسيقية. ويبدو أن هذا ما دفع الناس إلى تحقير الإمكانات المعرفية لحاسة الشم، وجعلت نظرتهم نحو إمكانية إقامة حوار جاد حول المسائل الجمالية الشمية نظرة سلبية. ولكن لندقّق النظر في معضلة تصنيف الروائح كي ندرك أن الأمر ليس ميئوسًا منه إلى الدرجة التي يتصوّرها البعض.

خرج مسح الباحثين كاثرين كايبلر وفريدريش ميولر عام 2013م لثمانٍ وعشرين تجربة تصنيفية خلال الخمسين سنة الماضية بنتيجة مفادها أن بالرغم من أن المجتمع العلمي ما زال بعيدًا كل البعد عن أي إجماعٍ على نظام تصنيفي عالمي، فقد أظهر الكثير من التصنيفات التوصيفية لمجالات شمّية محددة اتّساقات وتقاطعات عديدة، وأثبتت أنها أدوات ممتازة للتواصل الاحترافي. فالتصنيفات -مهما كان شأنها- ليست ناشئة من العدم، بل هي استجابة لغايات متعددة، وتختلف حسب كل غاية[2]. ولهذا يوصي عالم النفس بيتر كوستر ألا نستخفّ بالتصنيفات الناجحة نسبيًا التي ظهرت في مجالات محددة تتضمن أنشطتها دورًا محوريًّا لحاسة الشم، مثل تصنيفات النبيذ وغيره من المشروبات (البراندي والجعة)، وبعض أنواع الأطعمة (جبن الشيدر والسمك)، حيث إن لكل منها مصطلحات شمّية مختصة، يتفق عليها المختصّون إجمالًا وإن اختلفوا حول التفاصيل[3].

وما يهمنا هنا هو تحليل أشهر نظامين تصنيفيين للعطور: «مخطط تأثيرات الروائح» لبول يلينك، و«عجلة العطور» لمايكل إدواردز. استعان

(2) انظر مقال (Odor Classification: A Review of Factors Influencing Perception-Based Odor Arrangements) لكاثرين كايبلر وفريدريش ميولر المنشور في مجلة (Chemical Senses) المجلد 18 العدد 3 (2013)، الصفحات 189-209.

(3) انظر مقال (The Specific Characteristics of the Sense of Smell) لبيتر كوستر المنشور في كتاب (Olfaction, Taste, and Cognition) بتحرير كاثرين روبي وآخرين (كامبردج: مطبعة جامعة كامبردج، 2002)، الصفحات 35-36.

بول يلينك في تصميم مخططه (1951، 1992) بسنوات خبرته صانعًا للعطور ومعلّمًا في هذا المجال، ووصف فيه تأثيرات العطور وموادها وفقًا لمحورين: محور «المشبِّق إلى المنعش» ومحور «المخَدِر إلى المنبّه»، وتتوزّع توصيفات خصائص الروائح على طول هذين المحورين. فالعطور الزهرية مثلًا ترتبط بالمحور المخدّر، أما التابليّة أو الخشبية فأقرب إلى المنبّه، وهلمّ جرًّا[4]. وبعد نحو ثلاثين عامًا من إصدار يلينك لمخططه، خرج خبير العطور مايكل إدواردز بفكرة تنظيم روائحها على شكل عجلة، لترسيخ مفهوم امتزاج الفئات ببعضها كما تمتزج فئات الألوان في العجلة اللونية. وما زالت عجلة إدواردز تخضع للتعديل المستمر منذ ظهورها أول مرة عام 1983م، ولكنها عامةً تضم أربع فئات معيارية لأنواع العطر: الزهري، والشرقي، والخشبي، والمنعش[5]. وأهمّ ما في الأمر هو أن «مخطط تأثيرات الروائح» ليلينك، و«عجلة العطور» لإدواردز تتقاطعان في نقاطٍ كثيرة، ففئة النوتات الزهرية مثلًا هي المضادة لفئة النوتات الخشبية في كلا التصنيفين. ويتشابه التصنيفان مع عدّة اجتهادات تصنيفية أخرى وضعها خبراء آخرون بشكل مستقلٍ لحساب دُور تصميم العطور. في عام 2009م، قرّر الباحثان مانويل ثارثو وديفيد ستانتن مقارنة التصنيفات الدلالية في مخططي يلينك وإدواردز إحصائيًا مع قاعدة بيانات بولنز-هارنغ الضخمة التي تحتوي على 309 مواد رانحية. كانت قاعدة البيانات هذه مُستنبطة عدديًا، أي إنها منشأة بناءً على إدراك الخبراء لأوجه التشابه والاختلاف بين الروائح استنادًا إلى ثلاثين رائحة مرجعية، وليست على الاستجابات اللفظية التي

---

(4) انظر كتاب (The Psychological Basis of Perfumery) لبول يلينك، الطبعة 4، بترجمة إنجليزية من جاي ستيفن يلينك (لندن: بلاكي أكاديميك آند بروفاشنل، 1997) ولهذه الطبعة ملحق موسّع من تأليف جاي ستيفن يلينك -وهو ابن بول يلينك- بعنوان (The Psychological Basis of Perfumery: A Reevaluation) يقترح فيه تعديلات مُثرية لنموذج والده.

(5) يمكن الاطلاع على عجلة إدواردز في: https://www.fragrancesoftheworld.com/fragrancewheel

تميل إلى أن تكون ذاتيّة ومختلفة. طبّق الباحثان عملية «تحليل العناصر الرئيسة»، فكانت المفاجأة أنهما وجدا اتّساقًا إحصائيًا كبيرًا بين تصنيفي يلينك وإدواردز الدلاليين مقارنةً بقاعدة بيانات بولنز-هارنغ، رغم صغر حجم مخططي يلينك وإدواردز وتصميمهما من خبرة صاحبيهما الشخصية. وخلص الباحثان إلى أن «تأثيرات أي مادة رائحية هي في أساسها واحدة، ضمن السياقات والمبادئ المماثلة»[6].

من الطبيعي أن نجد أن التصنيفات العطرية التي يستخدمها صنّاع العطور تميل إلى خلط المصطلحات الإدراكية النوعية (مثل زهري) مع المصطلحات الكيميائية (ألدهيد)، وهي طبعًا مصمّمة خصيصًا لتناسب احتياجات صانع العطر المحترف لتكون منهجيته في تنظيم معرفته والتواصل مع صنّاع العطور الآخرين. ولكن عجلة العطور سهلة الفهم نسبيًا، وقد استحدث جاي ستيفن يلينك نسخة معدّلة من مخطط والده بحيث تكون مفهومة وعملية للمستهلك العادي. وقد أظهرت عدد من الدراسات سئل فيها المشاركون عن إدراكهم للتماثلات والاختلافات بين العطور أو غيرها من المنتجات المعطّرة أن معظم الناس يصنّفون العطور إلى فئتين متضادتين، مثل: ثقيلة-خفيفة، أو مثيرة-باردة، أو زهرية-غير زهرية، وهي تناقضات توازي إلى حدٍّ ما تصنيفي يلينك وإدواردز[7]. علمًا بأن مثل هذه الاجتهادات موجودة في عالم تذوّق النبيذ -وهو أكثر تعقيدًا عامةً من تصنيف الروائح، ومن الممارسات الثقافية التي يتضاعف أعداد المشاركين فيها يومًا بعد يوم- ومن التماثلات بين المجالين ابتكار عالمة الكيمياء الحسيّة آن سي

(6) انظر مقال (Understanding the Underlying Dimensions in Perfumers' Odor Perception Space as a Basis for Developing Meaningful Odor Maps) لمانويل ثارثو وديفيد ستانتن المنشور في مجلة (Attention Perception and Psychophysics) المجلد 71 العدد 2 (2009)، الصفحة 245 .https://doi.org/10.3758/APP.71.2.225

(7) انظر (Understanding the Underlying Dimensions) لمانويل ثارثو وديفيد ستانتن، ص 239

نوبل لمخطط «عجلة رائحة النبيذ» المعروفة، التي تتشابه كثيرًا مع بعض المخططات العطرية باحتوائها على فئات مثل: زهري، وخشبي، وعشبي، وتابلي، ودرجات من «الفاكهيّ».

إذن حتى ضمن سياق الدول المتقدّمة المستَغرِبة ثمة أدلة على وجود مجموعة محدودة صغيرة لخبراء في الشم، وكذلك مجموعة كبيرة من الناس الواعين بوجود الروائح من حولهم، خاصةً روائح العطور والمنتجات الصحية التي يستعملونها يوميًا. ومن واقع الأشخاص الذين يجتهدون في تعلّم خصائص النبيذ فيتّسع إدراكهم لتصنيفاته، نستنتج أنَّ من كان مهتمًّا بالعطور والأطياب فهو قادر في أغلب الحالات على التعبير اللغوي الدقيق عن الروائح بما يتجاوز الاستجابات الهيدونية المبدئية التي تظهر عادةً في الاختبارات التجريبية العشوائية لعامة الناس. إن السؤال الذي يتناسب مع استعراضنا لاحتمالات وجود الجماليات الشمية ليس ما إذا كانت اللغات البشرية قادرة على تزويدنا بتصنيف «موضوعي» للروائح أو حتى إلى أي درجة يستطيع الإنسان العادي تسمية الروائح: إن السؤال هو ما إذا كان الأشخاص الذين يجتهدون في تعلّم الروائح قادرين على الارتقاء فوق حدود التعبيرات الهيدونية المجرّدة أو التوصيفات بحسب مصدر الرائحة، للإعراب عن التمايزات النوعية المطلوبة لابتكار الأعمال الفنية وتحليلها والحكم عليها.

ورغم هذه الأدلة الإيجابية المستقاة من عالمي العطور والنبيذ، فإن أقوى دليل يستند إليه الادعاء بفقر اللغة هو أن المشارك العادي في الدراسات المختبرية نادرًا ما يعبّر عن الروائح بغير استجابته الهيدونية الأساسية: أي رائحة جيدة/سيئة، أو حسنة/قبيحة، أو عطرية/نتنة، مع إضافة تخمين أو تخمينين حول خواصّها المحددة. وإن استطاع إعمال فكره

للخروج بمصطلح توصيفي نوعي فإنه ينزع إلى تسمية الروائح بنسبتها إلى مصدرها من خلال التشبيهات: «رائحته كالليمون» أو «رائحة ليمون». ولكن ينبغي أن نتوخى الحذر من الخروج باستنتاجات وأحكام سلبية حول قدرة البشر اللغوية على التعبير عن الروائح بناءً على بعض هذه الدراسات التي أُجريت حول تسمية الروائح. ولهذا بادرت عالمة اللغويات دانييل دوبواه وعالمة الأعصاب كاترين روبي إلى الاستقراء النقدي للافتراضات اللغوية خلف ادعاءات الباحثين الكثيرة عن «فشل» الناس في تسمية الروائح في تجاربهم، وتوصلتا معًا إلى أن تصاميم هذه الأبحاث تفترض أن لكل رائحة وصفًا واحدًا «حقيقيًا» وهو اسم مصدرها التقليدي. ولكن يختلف طبعًا «كيان الرائحة» كما أوضحنا سابقًا عن «مصدر الرائحة» (أو المادة الرائحية)؛ فكيان الرائحة هو كيان خاضع لتجربة الإنسان، ويمكن أن تكون هذه التجربة ناشئة عن شمّ رائحة ليمون حقيقية، أو رائحة ليمون اصطناعية، أو مركّب كيميائي يشبه رائحة الليمون. كما وُجد أن بعض الباحثين المختبِرين يقبلون بعض الإجابات العامة مثل «رائحة حمضية» أو «رائحة فاكهيّة» لأنها قريبة من الإجابة المنشودة، لكن ماذا عن الإجابات الأخرى مثل «رائحة منعشة» أو «رائحة لاذعة» التي يمكن القول بأنها صحيحة إلى حدٍّ معقول، وبالتالي قد تغيّر نتيجة الدراسة بأسرها. كما أظهرت عدة تجارب أن المشاركين نجحوا نجاحًا واسعًا في تسمية روائح بعض المنتجات المشهورة مثل: بودرة الأطفال من جونسون، والألوان الشمعية من كرايولا، وصلصال بلي-دو، وعلك بازوكا. واستنتجت دوبواه وروبي أن الإجابة الصحيحة المطلوبة أو الاسم الحقيقي في كثير من تلك التجارب ما هو إلا «الاسم الذي يتوقعه الباحث المختبِر»[8].

(8) انظر مقال (Names and Categories for Odors: The Veridical Label) لدانييل دوبواه وكاترين روبي المنشور في كتاب (Olfaction, Taste and Cognition) بتحرير كاترين روبي وآخرين، ص 50.

ومن الأمور التي تتجاهلها كثيرمن دراسات تسمية الروائح هو دور السياق والمجتمع المهني في تعرّف الشخص على الروائح. نسترجع هنا تعليق عالم الأعصاب أندريه هولي الذي اقتبسناه في أحد الفصول السابقة حول صنّاع العطور الذين تدرّبوا على منهج محدد يتألف من نوتات ومجموعات عطرية (notes and accords) معيّنة، وأنهم عندما يخضعون لاختبار خارج تمامًا عن حدود عاداتهم المهنية فإن نتائجهم لا تختلف عن نتائج المشاركين غير الخبراء. ويذكرنا الفيلسوف كيفن سويني أن متذوقي النبيذ الخبراء كذلك يتقيّدون «بخطابٍ نقديّ معتمد» توصّلت إليه اتفاقًا جماعاتٌ من الذوّاقة، وانعكس هذا الخطاب على المصطلحات المستعملة في «عجلة رائحة النبيذ»[9]. غالبًا ما تمثّل هذه التوصيفات التركيب الكيميائي للنبيذ، بالضبط كما أن التوصيفات اللفظية التي يتوصّل إليها صنّاع العطور تعكس الجزيئات الحقيقية المكوّنة للعطر. ويضرب سويني مثالًا على ذلك الإحساس بطعم التفاح الأخضر في نبيذ شاردونيه غير المعتّق: ويظهر هذا الطعم لأن هذا النبيذ غير المعتّق لم يمرّ بعد بعملية التخمّر الكاملة التي يتحول فيها حمض الماليك (أو حمض التفاح الذي يعطي التفاح الأخضر طعمه المقرمش) إلى حمض اللاكتيك (أو حمض اللبنيك) الألين ذي الطعم الزبديّ. ويسمّي سويني هذا النوع من تحليل الطعم وتوصيفه «بالواقعية التحليلية»، لأن تجربة المتذوّق قائمة أساسًا على عنصر محفّز في النبيذ، ويوضّح أن المثال الذي ذكره هيوم عن صاحبي سانشو الذي أحسّ أحدهما بطعم الحديد والآخر بطعم الجلد، ووجدا فيما بعد مفتاحًا من حديد مربوطًا بوكاءٍ من جلد في قعر البرميل، هو في الواقع أحد أمثلة «الواقعية التحليلية»[10].

---

(9) يمكن الاطلاع على عجلة رائحة النبيذ التي ابتكرتها آن مي نوبل من جامعة كاليفورنيا عبر الموقع: https://www.winearomawheel.com

(10) انظر كتاب (The Aesthetics of Food) لكيفن سويني، الصفحات 172-174.

لكن معظم الكتابات والمؤلّفات حول النبيذ وحول العطور ليست على منهج «الواقعية التحليلية» الذي يحدّد ما المادة الرئيسة في النبيذ أو العطر التي دفعت المتذوق إلى اختيار هذا التوصيف بعينه. وأوضح سويني أن أحد المتذوقين الخبراء قد يصف طعم الشاردونيه المعتّق بأنه زبديّ، في حين يستعمل آخرون مصطلحات مثل التوفي أو الكراميل أو حتى العسل. ومع هذا فإن قلة من المتذوقين يصفون الطعم بأنه «نعناعي» أو «معدني». فنستنتج من هذا أن ثمة نطاقات مقبولة من المصطلحات التي يستعملها المتدربون الجادّون في تذوّق النبيذ أو صنع العطور. يسمّي سويني هذه الطريقة في وصف خصائص الشيء «التأويلية التحليلية» حيث يتعين على «المتذوق أن يخرج بتأويل مبتكر وسديد، على أن يكون متناسبًا مع الفئة الحسيّة الصحيحة، مع وجود حيّز من التأويل في تلك الفئة»[11]. غالبًا ما يكون لتلك التوصيفات اللفظية أساس في تركيب النبيذ أو العطر، حتى لو لم يكن الأساس عنصر واضح جدًا مثل المفتاح الحديدي والوكاء الجلدي، أو جزيء كيميائي محدد. فاستنتاجي من هذه الأمثلة المستلهمة من عالم تذوّق النبيذ هو أنه بالنظر إلى الحالات الموازية للتعرّف على خصائص المواد الرائحية فإن الاستجابات التي تقع ضمن نطاق مقبول يجب ألا تُعدّ ذاتية محضة أو خاطئة تمامًا، وإن اختلفت المسمّيات التي يستعملها الخبراء.

مصطلحات الروائح في اللغات الغربية

أثبتنا فيما مضى أن أداء الناس العاديين في تجارب تسمية النبيذ والروائح والتعبير عنها ليس ضعيفًا كما يصوّر لنا بعض الباحثين، ومع هذا فإن الحقيقة التي لا مناص منها أن ألفاظ الروائح في المعاجم الغربية محدودة حقًّا، ولا تكاد تتضمن أي مصطلحات للتعبير عن الرائحة المجرّدة. ففي كلّ

(11) المرجع السابق، الصفحات 175.

من الإنجليزية والفرنسية والألمانية والإيطالية والإسبانية ما يزيد قليلًا على عشرة مصطلحات نشطة للروائح، والمخزون اليومي منها للشخص العادي أقلّ بكثير. لنتمعّن بالمصطلحات الرئيسة للروائح في الإنجليزية. لدينا مصطلح (odor) ومصطلح (smell). وهما مترادفان إلى حدٍّ ما، ويُستخدم الأخير اسمًا (ويعني إما «رائحة» وإما «حاسة الشم») وفعلًا («يشمّ»). وهما محايدان تقريبًا، وإنْ أستخدما غالبًا في سياقٍ سلبي، مثال: (What's that smell (or odor)?) «ما هذه الرائحة؟». ثم تأتي المصطلحات الأكثر الإيجابية مثل «aroma» (التي ترتبط عامةً بروائح الأطعمة). ومصطلحي (scent) أو (fragrance) (وكلاهما مرتبط بالأزهار أو العطور). أما مصطلح (perfume) فيكون فعلًا (to perfume something) بمعنى «يعطِّر» الشيء، واسمًا وهي الصيغة الأكثر شيوعًا، التي رأينا أنها كانت تُستعمل في الأزمنة الماضية لتشمل كل «المواد العطرية» (aromatics). وأكثر سياق معاصر تُستعمل فيه كلمة (perfume) اليوم هي للعطور، أي المركّبات الكحولية التي تُرشّ على الجلد. ولما لها من إيحاءات تجارية أخذ الناس يتجنبون استعمالها ويستبدلونها بكلمتي (scent) أو (fragrance). أما مصطلح (bouquet) القريب في معناه منهما فغالبًا ما يقتصر استعماله للتعبير عن رائحة الخمر أو شذا النبيذ. وأخيرًا يأتي مصطلح (incense) للتعبير عن الروائح العطرية المستعملة في الشعائر الدينية وهو البخور، الذي يكون على هيئة أعواد من الخشب المحروق، وقد رأينا أنه تاريخيًّا يستعمل كاستعمال العطور. تكوّن جميع المصطلحات السابقة الجانب الإيجابي من التعبير الدلالي عن الروائح، أما الجانب السلبي فيتألّف بشكل أساسيّ من كلمة (stink) للروائح الكريهة المحدودة في المكان، أما إذا كانت الرائحة نفاذة وقوية فتُستعمل كلمة (stench). والفعل منهما -الذي يشترك في جذره مع الكلمة الألمانية للرائحة (riechen)- فهو (reek) بمعنى «يفوح

برائحة منتنة». وعندما تجد مثل هذه الرائحة في أي مكان فقد تضطر إلى أن «تبخّره» (fumigate) للتخلّص منها. وبالطبع أحيانًا تتسرّب إلى أنوفنا «نفحة» (whiff) من رائحة ما دون إرادةٍ منّا، وقد تدفعنا إلى أن «نتشمّم» (sniff) أثرها حتى نعرف ما مصدرها.

تلك بعض الأسماء والأفعال الأساسية التي تُسمع في الحوارات اليومية، ويمكن أن نضيف إليها بعض الألفاظ الأقرب للاستعمال الأدبي مثل «exhalation» بالمعنى الإيجابي لفوحان عطر، وكلمة «malodor» بمعنى النتانة السلبي. وقد نزيد عليها أسماء المواد العطرية التي تُستعمل كمصطلحات رائحية، الراتنج (مثل frankincense) أي اللبان، أو الألياف (sandalwood) أي خشب الصندل، أو الإفرازات الحيوانية (musk) أي المسك. أما الصفات فهي نوعان: المستعارة من الخطاب العام مثل «rank» للتعبير عن الرائحة القوية، والمختصة بارتباطها الذهني بالروائح مثل «redolent» لوصف المكان العابق بالروائح، وكلمة «aromatic» للمصدر الفوّاح بالرائحة، وكلمة «pungent» للروائح اللاذعة النفاذة. ومن الصفات السلبية كلمة «acrid» التي تصف الرائحة التي تلسع الحواس مثل الدخان، وكلمة «fetid» للروائح العفنة، وكلمة «putrid» لتفسّخ الشيء وتحلّله، وكلمتي «musty» و«fusty» للتعبير عن الاهتراء والعفن.

عندما ننظر إجمالًا إلى كل هذه المفردات الشائع استعمالها نجد أنها ليست ذخيرة لفظية عظيمة للإعراب عن عشرات التجارب الشميّة والروائح المحتملة، ولكن يجب ألا نغفل أن كثيرًا من الصفات التي توسم بها الروائح تُستعار بانتظام -كما لاحظ أرسطو قبل قرون- من الميادين الحسيّة الأخرى كالتذوّق أو اللمس لتبيين أثر الرائحة، مثل الرائحة الحلوة أو الحامضة، الناعمة أو الغليظة، المنعشة أو البائتة. وقد توصّل باحثون من جامعة

دوسلدورف إلى أدلة تثبت أن نطاق الاستعارات «المحاسيّة»[12] في اللغة الألمانية العادية أشدّ تعقيدًا مما كان الاعتقاد السائد يفترض، ويرون أن بإمكان المتحدّثين العاديين في أي لغة، حتى اللغات الغربية كالألمانية، فَهْم واستعمال مخزون من مصطلحات الروائح أوسع بكثير مما تدّعيه فرضية «فقر اللغة». ركّزت أبحاث جامعة دوسلدورف على «الوصولية المعرفية»، وهي التي تدرس إلى أيّ مدى يجد الناس مركّبًا محددًا من صفة-اسم مفهومًا بدهيًا[13]. أُعطي المشاركون في التجربة قائمة ببضع وخمسين مركبًا (الصفة-الاسم) وقد تم تركيب كل زوج منها عشوائيًا، وطُلب منهم تقييم كل مركّب بحسب الوصولية المعرفية. ومن المركّبات المذكورة في القائمة: (gelbe Ruhe) «الصمت الأصفر»، و(süsse Dunkelheit) «الظلام الحلو»، و(düster Geruch) «الرائحة المظلمة». اكتشف الباحثون فروقات عظيمة في وصولية بعض المركّبات. فعلى سبيل المثال، قيّم جميع المشاركين البالغ عددهم 107 المركّب «الصمت الأصفر» بأن لا معنى له، ولكن رأى 93% منهم أن المركّب (blasser Klang) «الصوت الشاحب» مفهوم. ومن مخرجات الدراسة أن المشاركين وجدوا معظم الصفات المنقولة من حاسة التذوّق إلى الشم، مثل «رائحة حلوة» أو «رائحة مرّة»، أو من حاسة اللمس إلى الشم، مثل «رائحة ناعمة» أو «رائحة حادة»، مفهومة بدهيًا لديهم، وأن أكثر من 60% من المشاركين قيّموا المركّب (stiller Geruch) «رائحة هادئة» بأنه مفهوم وذو معنى، وقيّموا المركّبات الأخرى التي نُقلت فيها الصفات الصوتية أو اللونية إلى الروائح على أنها غير مفهومة إطلاقًا[14]. ما زالت الوصولية

(12) محاسّة (Synesthesia): دمجٌ بين كلمتي «مع» و «حاسة»، والصفة منها «محاسيّ»، وتُسمّى كذلك الحسُّ المرافق أو الحس المتزامن. المترجمة

(13) يكون التركيب في اللغة العربية بطبيعة الحال: الاسم-الصفة. المترجمة

(14) استنتج الباحثون أن ما جعل عبارة (stiller Geruch) «رائحة هادئة» مفهومة لدى الخاضعين للتجربة هو أن الصفة هنا تدرّجية (هادئة/صاخبة) وليست نوعية (صفراء، سوداء). فصفة

المعرفية من الموضوعات التي تحتاج إلى المزيد من البحث والدراسة، ولكن بحث جامعة دوسلدورف أثبت أن المتحدّثين العاديين للغات الغربية ليسوا بالضرورة منعقدي الألسن، باهتي البيان، عند الحديث عن الروائح، كما ألمح بعض الباحثين[15].

الرائحة لدى الثقافات واللغات غير الغربية

ولكن إن نظرنا إلى الممارسات اللغوية اليومية خارج المجتمعات الغربية سنجد ثقافات عديدة تمنح حاسة الشم قيمة أعلى مما تمنحه الشعوب الغربية، وتزداد تعبيرات الروائح في لغاتها دقةً وتعقيدًا[16]. ولقد بحثت دراسة حديثة مدهشة في استعمال الاستعارات المجازية المحاسيّة في العامية الصينية. قارن الباحثان تشنغتشنغ جاو وتشورين هوانغ، بالاستناد أساسًا إلى متن نصوص الأكاديمية الصينية، خمس عشرة صفة حسيّة شائعة الاستعمال في الصينية في ثلاثة نطاقات: التذوق (مرّ، حلو، حامض، تابلي، مالح)، واللمس/الحرارة (بارد، حار، مثلج، دافئ، معتدل)،

«هادئة» إذن تقع في الطرف المنخفض من طيف الدرجات الصوتية، وتوازيها صفة «خفيفة» في طيف الدرجات الرائحية. ولكن العبارات الأخرى مثل «رائحة حمراء» أو «صمت أصفر» تتطلب منهم تفكيرًا وتأويلًا عظيمين للخروج بالمقصود منهما. انظر مقال (The Cognitive Accessibility of Synesthetic Metaphors) لماركوس فيرنونغ وجيتز فليتشهاور وماكان بيسيغلو المنشور في كتاب (Proceedings of the 28th Annual Conference of the Cognitive Science Society) بتحرير رون سن (لندن: لورانس إيرلباوم أسوشيتس، 2006). الصفحات 2365-2378.

(15) الجدير بالذكر هنا أن المصطلحات اللونية نفسها تُستخدم مجازيًا للتعبير عن الروائح. فالروائح «الخضراء» هي فئة معروفة في غالبية التصنيفات العطرية، وهي تشير إلى انتعاش الرائحة مثل الحامضية والفاكهية. وأن مستعملي العطور العاديين يتعلمون هذه المصطلحات من البائعين ومقالات المجلات ومدوّنات العطور والإعلانات وغيرها.

(16) قدّمت سوزان راسمسن شرحًا وافيًا لاستعمالات الروائح بصفتها إحدى وسائل التواصل -وإن لم تخصّ بالدراسة البُنى اللغوية- في مقالها (Making Better 'Scents' in Anthropology: Aroma in Tuareg Sociocultural Systems and the Shaping of Ethnography) في مجلة (Anthropological Quarterly) المجلد 72 العدد 2 (أبريل 1999). الصفحات 55-73. وأشكر ريبيكا شريكيس من جامعة نورثوسترن للفت انتباهي إلى هذا المقال.

والشم (نَتِن، عَطِر، سمكيّ، بولي، ضأنيّ). ووجدا أن أربعة من المصلحات التذوّقية الصينية الخمسة تُستعمل لتوسيع معنى كلمة «العطر» إلى «عطر خفيف مرّ» و«عطر حلو» و«عطر حامض» و«عطر تابلي منعش»، والصفة الوحيدة التي لم تقبل الانتقال إلى نطاق الشم لتركيب استعارة مجازية مع كلمة «العطر» هي «مالح». أما من نطاق صفات اللمس/الحرارة فكل الصفات الخمس تقبل التركيب مع «العطر»، مثل: «نفحة من العطر البارد، أسراب من العطر الحار، عطر القهوة الدافئ، العطر الدافئ المنعش».

ومن نطاق صفات الشمّ الصينية الخمس -نَتِن، عَطِر، سمكيّ، بولي، ضأنيّ- لم تقبل الثلاث الأخيرة الانتقال إلى الحواس الأخرى على الإطلاق، ولم تقبل أي من الخمس الانتقال إلى حاسة التذوّق تحديدًا. أما الانتقالات الأخرى لهذه الصفات فكانت مميزة، فانتقال صفة «عَطِر» من نطاق الشم إلى نطاق اللمس أخرج هذه الاستعارة: «اللمسة العَطِرة» التي تعني في الصينية «القُبلة». والانتقال الشائع الوحيد من نطاق الشمّ إلى نطاق العواطف ظهر من خلال صفة «نَتِن» التي تعني بعد إضافتها إلى ثلاثة أحرف صينية كلمة «حزين». وأخيرًا، إن عدَّ المرء كلمة «نَتِن» مضادّة لكلمة «عَطِر» فإن تأثيرهما عند جمعهما مع كلمة «كلمة» في نطاق السمع يعني «كلمات سيئة» (كلمات نَتِنة) والأخرى «كلمات جيدة» (كلمات عطرة). وعند إضافة «نَتِن» و«عَطِر» لكلمة «مظهر» في نطاق البصر، فيكون التركيب الناتج «مظهر مقزز» (مظهر نَتِن) والآخر «مظهر جميل» (مظهر عَطِر)[17].

ورغم هذه الأدلة الباهرة من اللغة الصينية التي تدلّ على الإمكانات

---

(17) انظر مقال (A Corpus-Based Study on Synesthetic Adjectives in Modern Chinese) لتشيفتشنغ جاو وتشورين هوانغ المنشور في مجلة (Chinese Lexical Semantics: 16th Workshop) بتحرير تشن لو وهيلينا هونغ جاو (تشام-سويسرا: سبرنغر إنترناشونال، 2016)، الصفحات 535-542.

https://www.springer.com/cn/book/9783319271934

اللغوية للتعبير عن الرائحة في اللغات اليومية غير الغربية فقد اكتشف اللغويّ الفرنسي كلود بواسو احتمالات أكثر في المسح الذي أجراه للمقارنة بين تسع أسر لغوية وستين لغة محدّدة. أقل من ثلث هذه اللغات كانت غربية، أما الغالبية العظمى فمن إفريقيا وآسيا وشعوب المحيط الهادئ، وبعض لغات السكان الأصليين في شمال أمريكا وجنوبها. ويقرّ بواسو أن هذا المسح ما هو إلا بداية تقريبية للبحوث المتوسّعة المطلوبة، ولكنه ذُهل من تنوع مفردات الشم في كثير من اللغات غير الغربية، حيث يقول: إن النتائج أقلُّ سلبيةً بكثير مما يخشى المرء عند قراءة آراء علماء النفس والفيزيولوجيا والكيميائيين وصنّاع العطور، الذين يبنون مخرجاتهم على أساس اختبار سريع لعددٍ محدود من اللغات المألوفة، كالفرنسية والإنجليزية والألمانية[18].

صحيح أنَّ بواسو وجد التمحور الهيدوني الثنائي في لغاتٍ كثيرة، لكنّ نتائج عمله لا تدعم نظرية الباحثين نعوم سوبيل وبارا ياشرون التي تقول إن لا أحد يقدر أبدًا على إدراك أي سمات نوعية أصلية للرائحة أو التعبير عنها، بل إن بواسو اكتشف وجود مصطلحات نوعيّة كثيرة في شريحة واسعة من اللغات، وبعض هذه المصطلحات بالغة التعقيد دلاليًا. ففي اللغة الهاوائية [نسبةً إلى هاواي] مثلًا مفردتان مستقلّتان للتعبير عن العطر الثقيل والعطر الخفيف، ومفردات أخرى للتعبير عن الرائحة الكريهة القوية والضعيفة. وكذلك كلمة «puîa» التي تُستعمل للإعراب عن فكرة الرائحة الجميلة التي تنتشر في المكان، ويمكن ترجمتها إلى «رائحة حلوة منبثقة» أو في سياقات أخرى: «يتخلل العطر المكان». ومصطلحات أخرى خاصة بطريقة حمل الهواء للروائح، فكلمة «mâpu» مثلًا تعني «حملته الرياح»، وكلمة «moani» تعني «هبَّ العطر مع النسيم». ومن الكلمات العجيبة «anuhea»

---

(18) انظر مقال (La dénomination des odeurs: Variations et régularités linguistiques) لكلود بواسو المنشور في مجلة (Intellectica) المجلد 1 العدد 24 (1997)، الصفحة 31.

وهو مصطلح واحد يجمع في معانيه العلاقة المركّبة بين الرائحة ودرجة الحرارة، وإحساس الرائحة على الجلد، والسياق البيئي، كلها معًا، ويمكن ترجمتها إلى: «العطر الناعم البارد المنبعث من غابة على أعلى التل»[19]. ويلاحظ بواسو أن معظم المصطلحات التي تعبّر عن روائح الجسد في اللغات التي درسها تميل إلى الانتشار في ثقافات تقدّر النظافة والتطهر. يقول المثل الإنجليزي القديم «التُقى أوّلًا، والنظافة ثانيًا»، ولكن الطهارة لدى الثقافات العربية المسلمة أهمّ كثيرًا اجتماعيًا ودينيًا من الغرب. ولهذا توصّل عدد من العلماء الفرنسيين إلى نتيجة مفادها أن بالرغم من تقارب العدد الإجمالي للمصطلحات الرائحية في اللغة العربية من عددها في اللغات الأوروبية فإن لحاسة الشم في بعض المجتمعات المتحدّثة بالعربية دورًا إيحائيًا واضحًا في الدين وفي الطقوس الإنسانية الانتقالية والروابط الاجتماعية، مفضيةً إلى توكيدٍ دلالي مختلف عمّا نجده في اللغات الغربية. فالمولود مثلًا في المجتمعات العربية التقليدية يتعرّض منذ مولده إلى التبخير والتدليك بالزيوت والمراهم العطرية. وفي ليلة الزفاف يجب أن يتطيّب العريس والعروس تطيّبًا كاملًا[20]. ومن دواعي وضوء المسلمين وغسل اليدين والقدمين والأذنين والأنف والفم قبل دخول المسجد هو تطهير الجسد من الروائح الكريهة، لا سيّما رائحة الفم، حيث ذكر الحديث أن الملائكة تتأذّى من رائحة الثوم أو البصل كما يتأذّى منها بنو الإنسان، ما أثرى اللغة بتوكيدات دلالية على مصطلحات الروائح الجسدية، حتى إنّ أربعةً منها تخص رائحة الفم وحدها[21].

(19) المرجع السابق، الصفحة 37.

(20) انظر مقال (Bodies, Odors, and Perfumes in Arab-Muslim Societies) لفرانسوار أوبيل ساليميف المنشور في كتاب (The Smell Culture Reader) بتحرير جيم دروبنيك، ص 391-399.

(21) انظر مقال (A Contrastive Study of French and Arabic Olfactory Lexicons) لصوفي ديفيد وميليسا بركات ديفراداس وكاترين روبي المنشور في مجلة (Words for Odours: Language Skills and Cultural Insights) بتحرير ميليسا بركات ديفراداس وإيلزابيث موتي فلوريك (نيوكاسل أبون تاين-المملكة المتحدة: كامبردج سكولارز بابلشرز، 2016)، الصفحات 167-188.

فلو أخذنا كل ما سبق -نتائج دراسة جاو وهوانغ للاستعارات المجازية المحاسيّة في اللغة الصينية، ومقارنة بواسو بين ستين لغة، ودراسة العلماء الفرنسيين للاصطلاحات العربية- نجد أنها خير تقريع لأولئك الذين يطلقون ألسنتهم في ادعاء افتقار اللغات البشرية عامّةً إلى تعبيرات الروائح. بل إن دراسة مجتمعات الأقلّيات التقليدية (أي «الهمجيين» الذين قال عنهم داروين إنهم لا ينتفعون من حاسة الشم إلا فيما ندر) تكشف عن وجود تباينات أعظم بكثير عما تقدّمه الممارسات الاجتماعية الأوروبية-الأمريكية، والاصطلاحات اللغوية الخاصة بالروائح وحاسة الشم في لغاتها. فقبيلة الأونغي من قبائل جزر أندمان بالقرب من ساحل الهند التي تعيش من الصيد وجمع الثمار، يستعمل أفرادها الرائحة بصفتها أحد المبادئ التنظيمية للمفاهيم، فيضعون تقويم السنة وفقًا لتتابع الروائح من النباتات التي تزهر في أوقات مختلفة من العام. ويؤمن شعب الأونغي أن البشر يُولدون دون رائحة، ثم يكتسبون القوّة الشمّية تدريجيًا مع نموّهم، حتى يفقدونها تمامًا وقت وفاتهم، فتنطلق أرواحهم عديمة الرائحة تبحث عن روائح الأحياء لتُولد من جديد. وكلمة نمو في لغة الأونغي تعني حرفيًا «تطوّر الشم»، أما كلمة الصيّاد فتعني «ذا الرائحة المعقودة»[22]. وإضافةً إلى هذه التوسّعات اللغوية للمفردات الشمّية في لغة الأونغي فإن عالم الأنثروبولوجيا ديفيد هاوز يذكر أن لدى جماعة «Sereer Ndut» في السنغال خمسة تصنيفات للروائح المجرّدة (ولا واحدة منها تعتمد على مرجعية مصدر الرائحة)، وأن لدى شعب البورورو في البرازيل ثمانية تصنيفات، ولدى شعب كابسيكي في الكاميرون أربعة عشر[23].

(22) انظر مقال (Nose-Wise: Olfactory Metaphors in Mind) لديفيد هاوز المنشور في كتاب (Olfaction, Taste and Cognition) بتحرير كاترين روبي، ص 72-73

(23) انظر مقال (Nose-Wise: Olfactory Metaphors in Mind) لديفيد هاوز، ص 75 وقد وَجَدت عالمة الأنثروبولوجيا بتيما بير لدى قبيلة بوهولانو في الفلبين ذخيرة لفظية روائحية غنية تتضمّن =

ومن ناحية أخرى فقد قادت دراسة عالم الأنثروبولوجيا ألفريد غيل لسحر صيد الخنازير في قبيلة أوميدا -وهي أقلّية عرقية من إقليم سيبيك الغربي في بابوا غينيا الجديدة- الباحثَ إلى الخروج بافتراضات محفّزة لإعمال الفكر حول العلاقة التبادلية بين الروائح والسحر والأحلام، والوصول إلى استنتاجات من هذه الافتراضات تؤثّر في منظورنا نحو اللغة والرائحة. فقد دُهش غيل عندما علم أن صيّادي أوميدا يحملون على أكتافهم أجولة فيها كيس عطري يؤمنون أن رائحته تزيد فرص نجاحهم في صيد الخنازير البرية، بل إنهم ينامون والأجولة معهم قبل الخروج في رحلة الصيد كي تتسلّل الرائحة إلى أحلامهم. ويقترح غيل تفسيرًا لأسباب إيمان الأوميدا بقدرة العطور على الإلهام وتشكيل الرؤى أن من الأجدى أن نفكّر باللغة المحدودة للرائحة على أنها «في المنتصف ما بين المحفّز والإشارة»، وأن كون الروائح عديمة الكيان مفصولة نسبيًا عن عالم الأشياء التي تشير إليها يتجانس مع مفهوم الإشارات السحرية في المجتمعات التقليدية، لأن أي تعبير سحري «**يشير** إلى العالم **ويغيّره** في الوقت نفسه»[24]. ويرى غيل أنها ليست مصادفة -من المنظور اللغوي- أن كلمة «حُلم» في لغة الأوميدا (yinugwi) وكلمة «رائحة» (nugwi) متّصلتان اشتقاقيًا[25]. وثمة دراسات أخرى من اللغويين النفسيين المهتمين بالأنثروبولوجيا لمصطلحات الروائح في لغات الشعوب المعتمدة على الصيد وجمع الثمار في جنوب شرق آسيا، منها دراسة لغة شعب المانيك الذي يستوطن جبال جنوب تايلاند، حيث يملك معجمًا رائحيًا يتكون من خمسة عشر مصطلحًا مجرّدًا[26].

= مصطلحات مجرّدة. انظر مقالها (Boholano Olfaction: Odor Terms, Categories, and Discourses) المنشور في مجلة (Senses and Society) المجلد 9 العدد 2 (2014)، ص 151-173.

(24) انظر مقال (Magic Perfume, Dream) لألفريد غيل المنشور في كتاب (The Smell Culture Reader) بتحرير جيم دروبنيك، ص 401-402

(25) المرجع السابق، ص 406-407.

(26) انظر مقال (Revisiting the Limits of Language: The Odor Lexicon of Maniq) لاصبعة =

يمكن القول إنّ دراسة حالات هذه الأقليات -المانيك والأونغي والأوميدا- كافية لكشف المركزية الأوروبية في الادعاءات القائلة بافتقار اللغات البشرية إلى إمكانات التعبير عن الروائح، ولكني سوف أورد التحدي المباشر الأكبر لهذه الادعاءات، وهي دراسة مقارنة للباحثين آصفة ماجد ونيكلاس بيرنهولت بعنوان: «يمكن التعبير عن الروائح باللغة، إن كنت تتحدث اللغة المناسبة»[27]. واللغة المناسبة التي يقصدها بيرنهولت وماجد هنا هي الياهاي (Jahai)، وهي لغة جماعة رُحّل من الصيادين الجامعين للثمار، يعيشون في الغابة المطرية على الحدود بين ماليزيا وتايلاند. والياهاي كلغة المانيك من حيث احتوائها على معجم يتكوّن من أكثر من اثني عشر مصطلحًا للرائحة، وهي ليست توصيفات منفردة لمصادر الرائحة بل مصطلحات تصنيفية عامّة، مثل مصطلح «ltpit» الذي يصف فيه شعب الياهاي رائحة يجدونها مشتركة بين بعض الأزهار، والفاكهة الناضجة، والصابون، وخشب العود، والقط الدبّي. ولم يقتصر اهتمام ماجد وبيرنهولت على حجم المعجم وطبيعته التجريدية، بل امتدّ إلى قدرة متحدّثي اللغة على استعمال هذا المعجم بيسرٍ للتعرّف على الروائح، على النقيض من المشقّة النمطيّة التي يجدها الغربيون في تسمية الروائح. فصمّما تجربة تم فيها اختبار عشرة متحدثين بالياهاي يقطنون في قرية مستوطنة (مع أنهم ما زالوا يقتاتون على الثمار والنباتات البرّية) بلغتهم الأصلية، ومقارنة إجاباتهم بإجابات عشرة أمريكيين متحدثين بالإنجليزية، ومن سنّ مقارب، يعيشون في مدينة أوستن

= ماجد وبوليميا ونك المنشور في مجلة (Cognition) العدد 131 (2014)، الصفحات 125-138. 20j cognition 2013.12 008%/https.//doi org/10.1016

(27) انظر مقال (Odors Are Expressible in Language, as Long as You Speak the Right Language) لآصفة ماجد ونيكلاس بيرنهولت المنشور في مجلة (Cognition) العدد 130 (2014)، الصفحات 266-270. https://doi:10.1016/ j.cognition.2013.11.004 وقد اختارا هذا العنوان ردًّا متعمدًا على عنوان مقال سوبيل وباشرون الذي أوردناه سابقًا بعنوان (An Odor Is Not Worth a Thousand Words).

بولاية تكساس. قدّم الباحثان للمجموعتين عددًا من الرقاقات الملوّنة والمواد ذات الرائحة، وطلبا منهم تسمية هذه الألوان والروائح، وكانت اثنتي عشرة رائحة: القرفة، وزيت التربنتين، والليمون، والدخان، والشوكولاتة، والورد، ومخفّف الطلاء، والموز، والأناناس، والبنزين، والصابون، والبصل. سُئل المشاركون سؤالَيْن بسيطين: ما هذا اللون؟ وما هذه الرائحة؟

صنّف الباحثان ماجد وبيرنهولت الإجابات وفقًا إلى ثلاثة محاور: (أ) مدى الإجماع بين أفراد المجموعة اللغوية الواحدة، (ب) طول الوصف (كلما كان الوصف قصيرًا كانت ثقة المشارك بالإجابة أعلى)، (ج) نوع الإجابة (هل الوصف مجرّد؟ أم مبنيّ على مصدر الرائحة؟ أم هيدوني؟). قلّ الإجماع بين إجابات مجموعة المتحدّثين بالإنجليزية عند سؤال الروائح، وكانت أوصافهم في مجملها طويلة وغير واثقة (كانت أوصافهم للروائح أطول من أوصافهم للألوان بخمسة أضعاف). ومما يثير العجب أن كانت إجاباتهم طويلة إلى هذا الحد رغم أن جميع الروائح المستعملة في التجربة شائعة ومألوفة نسبيًّا للمتحدثين بالإنجليزية. وكانت أهم نتيجة خرجت بها هذه التجربة هي نوع الإجابة، فالمتحدثون بالإنجليزية أجابوا بأسماء الألوان المجرّدة، ولكن كانت أوصافهم للروائح إما مبنية على مصادرها وإما هيدونية. أمّا المتحدثون بالياهاي فقد كان بينهم إجماع أكبر بكثير في تسمية الروائح، وكانوا أسرع في تقديم الإجابات، وكانت 99% من إجاباتهم عن السؤالين مصطلحات مجرّدة من معين معجمهم الرائحي. وخلص بيرنهولت وماجد إلى أن «اليسر الشديد الذي يجده أبناء الياهاي في تسمية الروائح يفنّد الإيمان الراسخ لدى الكثيرين بأن البشر لا يستطيعون وصف الروائح. بل إننا نعتقد أن النتائج الحالية لا تعكس بحق الكفاءة التعبيرية عن الروائح في لغة الياهاي. فالشم من أهم عناصر التواصل اليومي والأيدولوجية الشعبية والتقاليد

الطقوسية لدى شعب الياهاي»[28].

ليست هذه الدراسة عن لغة الياهاي إلا تجربة صغيرة، ولكن بالنظر إليها ضمن الأدلة الأخرى التي قدّمناها عن المعاجم الرائحية المعقدة لدى المجتمعات غير الغربية، تنشأ في أذهاننا شكوك متفاقمة حول ما إذا كانت تلك الدراسات والنظريات القائمة حصرًا على تجارب المشاركين من الدول الغربية المتحضرة تعطي نتائج تنطبق إجماعًا على جميع البشر. لا مراء طبعًا في ضرورة إجراء المزيد من الدراسات على الشعوب غير الغربية، ولكن إن جمعنا الأدلة القائمة حول قدرة عدة ثقافات على توليد لغات تحوي مفردات رائحية معقدة، فيها مصطلحات تجريدية متنوعة، مع الأدلة التي ناقشناها آنفًا والتي تثبت أن خبراء الشم الغربيين قادرون وبكل يسر على تخيّل الروائح وتسميتها في سياق ابتكار العطور، فإن التفاؤل يزداد أكثر من ذي قبل إزاء إمكانية تطوير البعد المعرفي لحاسة الشم البشرية. وإن كانت الروائح أساسًا من أساسات التصوّرات الموضوعة حول نشأة الكون، ومؤثّرًا من مؤثّرات التراتيبية الاجتماعية، ولها دور في الأيدولوجيات والشعائر، فمن باب أولى أن يكون للروائح وحاسة الشم دور في الأعمال الفنية، وفي إنشاء منهجية نقدية جماليّة تأمّلية. ولهذا يؤكّد علماء الأنثروبولوجيا واللغويون النفسيون الذين تتّخذ دراساتهم منحى عبر-ثقافيّ أن افتقار الغربيين عامّةً إلى القدرة على التعرّف على الروائح بدقة وتسميتها بأسمائها الصحيحة في سياقات اصطناعية كالتجارب المختبرية يُعزى جزئيًّا إلى التأثر الثقافي الذي يمكن تجاوزه بتطوير المهارات الشميّة وتمرينها. وكما أنه لا يجدر بنا التسرّع في الافتراض بناءً على اختبار سطحي لمفردات بضع لغات غربية أن اللغات البشرية جمعاء لا تملك أي إمكانات للإعراب

(28) المرجع السابق، الصفحات 269-270.

الفصيح عن التجارب الشميّة. كذلك لا يحق لنا غض الطرف عن الأدلة التي تثبت أن بعض الغربيين أكفاء حقًّا في تطويع اللغة لتقديم توصيفات دقيقة وحاذقة للتجارب الشمية. إنّ ما قالته الفيلسوفة جينيفر روبنسن عن قدرة الرواية على تمثيل المشاعر والتعبير عنها ينطبق كذلك على عملية الشم. تقول: «تقدّم لنا الروايات شخصيات وأحوالًا عاطفية لا يمكن أن توصف بكلمة واحدة في علم النفس الشعبي»[29]. ونحن إذا استقرأنا أعمال الشعراء والروائيين الغربيين لسوف نجد أدلة وافرة عن جزالة الموارد التي ترفد اللغات الغربية بتعبيرات آسرة ووافية للتجارب الرائحية.

(29) انظر كتاب (Deeper Than Reason: Emotion and Its Role in Literature, Music and Art) لجينيفر روبنسن، الصفحة 159.

7

كتابة الرائحة

استأجرتُ وزوجتي قبل عدة سنوات، في نهاية أحد شتاءات وسط غرب أمريكا القارسة، منزلًا صغيرًا لأسبوع، على تلال تشرف على مدينة سانتا باربرا. عندما خرجت إلى الفناء في أول ليلة لأتأمّل أضواء المدينة، عصفت بي رائحة عطر سلبت لبي أكثر من المنظر الخلاب. رائحة حلوة ونفّاذة في آنٍ واحد، كأنها تخفي عالمًا كاملًا من المكوّنات المحكمة. وجدت نفسي أفتّش عن مبعثها، وإذ بي أقف عند شجيرةٍ في زاوية من البيت، نضرة بزهور بيضاء ناعمة، تلمع تحت الضوء الخافت: ياسمين.

كتبت ماندي آفتل، المعروفة بابتكار عطور فريدة من المستخلصات العطرية الطبيعية، عن الياسمين فقالت: «له رائحة زهريّة دافئة غنية واسعة الانتشار، وحلاوة غريبة شبيهة بالعسل، وأثر لرائحة خفية برازية، تشبه رائحة الشاي. ما يأخذ بحواسك هو هذا العبير المخدّر، والإحساس بالخدر الناتج عن المركب العضوي إندول، وهو من المكوّنات الأساسية في الياسمين، وفي زهور مسك الروم الدرني، وزهور البرتقال، كما أنه موجود كذلك في البراز البشري. الإندول هو ما يمنح الياسمين رائحته الحلوة المنتنة، الخانقة المُسكرة»[1]. لمّا قرأتُ تحليل آفتل العجيب فهمت لماذا لم

(1) انظر مقال (Perfumed Obsession) لماندي آفتل المنشور في كتاب (The Smell Culture Reader) بتحرير جيم دروبنيك، ص 211-213.

أستطع قط إبعاد ذكرى الصدفة الليلية الياسمينية عن ذهني، وقلت في نفسي إن أولئك المنظّرين الذين لا ينفكون يضربون على وترِ «فقر اللغة» في التعبير عن الروائح لم يتعمّقوا في البحث. صحيح أن أفتل تكتب عن الروائح من منطلق خبرتها في صناعتها، ولكننا أيضًا نجد ثراءً لغويًا شميًا لدى أولئك الذين تمتد خبراتهم في الأدب وليس في ابتكار العطور. في هذا الفصل سوف أقدّم بعض الأمثلة من أعمال الشعراء والروائيين، مراوحًا ما بين استعمالهم للصور المجازية دقيقة التفاصيل للإفصاح عن التجارب الرائحية، وإدخال بعض الكتاب المشاهير للتجارب الشمية في اللغة بأكثر السبل الخطابية براعةً.

الشعر

من أهمّ الصور الأدبية التي يستعملها الشعراء والأدباء لإدخال الروائح في اللغة هي الاستعارات المحاسّية التي ناقشناها في إيجازٍ في الفصل السابق، كقولهم: «رائحة حلوة، وعطر ناعم»: استعمالات بلغ من شيوعها أن النّاس لا يدركون أنها مجازات مستعارة[2]. يشير اللغوي ستيفن أولمان إلى أن تاريخ توظيف هذه الاستعارات وما شابهها من صور في لغات قديمة كثيرة، كالصينية والسنسكريتية والفارسية والمصرية، يرجع إلى ألفيات قديمة، وأنها بدأت بالظهور مرارًا وبشكل مُلاحظ في الغرب منذ عصر النهضة. يستعمل الشاعر جون دَن في قصيدته «العطر» (المرثية الرابعة: 39-42) استعارة مجازية محاسيّة ليصف كيف أفشى عطره عن اختبائه في مخدع محبوبته فعلم أبوها:

(2) للاطلاع على الأنواع الأخرى من الاستعارات البلاغية المستخدمة في اللغة، انظر كتاب (Métaphore et olfaction: Une approche cognitive) لربي ديغوتيه (باريس: هونوريه شامبيون، 2016) ويقدّم ديغوتيه في كتابه تحليلاً مفصلاً للغاية للاستعارات الشمّية بالاستعانة بنصوص ثلاث روايات.

ولكن أوّاه من عثرة حظي،
جلبتُ معي ما خانني لعدوي
عطرًا صاخبًا.

ويؤكد أولمان أن رومانسيات القرن التاسع عشر هي التي سمت أخيرًا بالاستعارة المحاسيّة إلى مرتبة الصورة الشعرية الأصيلة، وأورثتها الحركات الأدبية التي برزت أواخر القرن مثل الرمزية والانحلال والجمالية، وقد صرف كثير من أدبائها اهتمامًا خاصًا لصور الرائحة في أعمالهم[3].

ومن أعظم مَن نظم عن الروائح، بإحساسٍ صادقٍ ورؤية ثاقبة، هو قطعًا شارل بودلير الذي خلّف لنا أجود الأعمال وأبدعها، بانتقاء ألفاظ شعرية واختيار تراكيب تعبيرية أعارت صوتها اللغوي للروائح، وأفضل مثال على هذا تخصيصه الجزء الأخير من أشهر وأهمّ قصائده «تجاوبات» (Correspondances) لحاسة الشّم[4]، ففي مطلعها يشبّه الطبيعة بالمعبد ذي الأعمدة الحيّة التي تصدر أحيانًا كلمات مبهمة، ومن حول المعبد غابات من رموز. وفي الأبيات التي تلها جملة واحدة طويلة تنتهي ببيتٍ يكثُر اقتباسه: «وَكَأَصْدَاءٍ مَدِيدَةٍ تَمْتَزِجُ فِي البَعِيد، فِي وَحْدَةٍ مُعتِمَةٍ وعَمِيقَةٍ، شَاسِعَةٍ مِثْلَ اللَّيلِ والضِيَاء، تَتَجَاوَبُ العُطُورُ، والأَلوَانُ، والأَصْوَات». (Les parfums, les couleurs, et les sons se répondent)، ثم ينتقل بودلير إلى العطور نفسها في آخر مقطعين:

هُنَاكَ عُطُورٌ نَدِيَّةٌ، مِثلَ أَجْسَادِ الأَطفَال،

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants

---

(3) انظر كتاب (Language and Style Collected Papers) لستيفن أولمان (أكسفورد: بازل بلاكويل، 1966)، الصفحة 86

(4) القصيدة منشورة في ديوان (Les Fleurs du Mal) لشارل بودلير. وأشكر رورينا نياتسكي لتنقيحها ترجمتي الإنجليزية.

زَهِيفَةٌ كَالمَزَامِيرِ، وخَضراءُ كالبَرَارِي،

Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,

- وأُخرى مُتَهَتِكَةٌ، خِصبَةٌ ومُفعِمَة،

—Et d'autres, corrompus, riche et troumphants,

لها أَرِيجُ الأَشيَاءِ اللَّانِهَائِيَّة،

Ayant l'expansion des choses infinies

كالعَنبَرِ، والمِسْكِ، واللّبَانِ والبخور،

Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,

الّتي تُغَنّي فَورَات الرُّوحِ والحَوَاس[5].

Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

تبدأ القصيدة بأكملها بأصوات الرموز ومناظرها التي من خلالها تخاطبنا «الطبيعة»، ثم في نهاية المقطع الثاني تظهر الروائح، وتليها العطور مهيمنةً في المقطع الثالث. وأنا أرى أن في البيت الشهير «تَتَجَاوَبُ العُطُورُ (parfums)، والأَلوَانُ، والأَصْوَات» من الأحرى ترجمة «parfums» بالروائح، لأن هذه الكلمة تستعمل غالبًا في الفرنسية لتعني الرائحة أو النكهة، ولا يقتصر معناها على العطر الذي يتعطر به الإنسان. كما أنه يتّضح من السياق هنا أن المعنى المنشود لا بد أن يوازي الألوان والأصوات في عموميته، لا سيّما أن العطور بمعناها الضيّق فُصّلت في الأبيات التي تلها. وهذا البيت بعينه «تَتَجَاوَبُ العُطُورُ، والأَلوَانُ، والأَصْوَات» كأنه المفصل الذي يربط بين شقّي القصيدة: ما بين الصور المرئية (المعبد، الغابة، الليل، الضياء)، والصور السمعية (كلمات، أصداء) في النصف الأول من القصيدة من خلال المفهوم العام للروائح (parfums)، ثم بفكرة العطور (parfums) في أدقّ معانيها التي استحوذت على النصف الثاني من القصيدة.

(5) الترجمة العربية نقلاً عن، شارل بودلير، الأعمال الشعرية الكاملة، ترجمة: رفعت سلام، ص 130-131 المترجمة

في هذا النصف الثاني يرينا بودلير بكل جلاءٍ وواقعية كيف نتسامى عن الاتكال المألوف على التشبيهات البسيطة المستقاة من مصدر الرائحة، ونوظّف الاستعارات المحاسيّة وغيرها بديلة عنها. فوجود روائح «نَدِيَّة، مِثل أَجْسَادِ الأَطفَال» لا يعني أنها بكل بساطة «تشبه» رائحة بشرة المواليد، لأن لغة القصيدة توحي بأن بعض الروائح لها انتعاش أو عذوبة نجدها عادةً في رائحة المولود أو في نعومة بشرته، فاستحضر الشاعر الملمس مع الرائحة. وما يؤكّد هذا الاستقراء الاستعارة التالية التي استعملها بودلير، والتي تستجلب رهافة أو لطافة (doux comme) صوت المزمار. أما جملة «خَضرَاءُ كالبَرَارِي» (verts comme les prairies) فقد يخالها المرء تشبيهًا باهتًا، من حيث وجود عطور رائحتها كرائحة العشب، لكنَّ «خضراء» هنا ليست تشبيهًا ضيقًا بالإشارة إلى مصدر الرائحة، بل المعنيّ فيها الإشارة العامّة للغضاضة والنضارة. كما أن «البراري» ليست مسطّحًا من العشب الأخضر فحسب، بل حقول فيها أشكال الأعشاب والزهور البرية والشجر وغيرها. (وكأن بودلير يتكهّن هنا بتصنيف صنّاع العطور في القرن العشرين بعض الروائح على أنها «خضراء»).

ويظلّ أعظم إنجاز لبودلير في توصيف الروائح هي الأبيات التي تليها، التي يستحضر فيها الشاعر مجموعة من أنواع مختلفة تمامًا من الروائح أو العطور، عطور «مُتَهَتِّكَة، خِصبَة ومُفحِمَة». هذه التركيبة الاستعارية لا تشبه أي استعارات أخرى في توصيف العطر، فالتهتّك، والخصوبة [أي الثراء المادي]، والإفحام [أي التفوّق والسلطة] صفات أخلاقية واجتماعية غالبًا ما تُنسب إلى الإنسان. وعلى النقيض من البيت السابق الذي شبّه فيه بودلير بعض الروائح بملمس جسد المولود، أو جهارة المزامير العذبة، أو نسيم البراري المنعش فإن هذه الروائح التي ذكر أنها متهتكة وخصبة

ومفجِمة لا ترتبط مباشرةً بأشياء نستطيع تصوّرها أو لمسها أو سماعها. بل إن هذه الروائح بهذا التتابع معروفة بقوّتها وتعقيدها وتكلفتها (وهي الكناية في «خِصبَة»)، ولها كذلك جانب مظلم شهواني، ربما يفضي بها إلى الانحلال («مُتَهَتِّكَة»)، بل إنَّ فيها شيئًا من الوعيد («مُفجِمَة»). ثم يكدّس بودلير أسماء هذه الروائح، واحدة تلو الأخرى، («العَنبَر، والمِسْك، واللّبَان والبخور») في سردٍ يزداد زخمًا حتى يبلغ ذروته في البيت الأخير، حيث «تُغَنِّي فَورَات الرُّوحِ والحَوَاس».

أيُّ درسٍ عظيم هذا في إحياء الروائح في اللغة! لم يعلّمنا بودلير كيف نجعلها تتكلم بل كيف نجعلها تغنّي على إيقاعين، بشدة الضياء وبحلكة الليل. (بالمناسبة، ربما لاحظت أيضًا أن التضّاد العام الذي أبرزه بودلير بين الروائح الخفيفة المنعشة والروائح الثقيلة الثرية يوازي بشكل مذهل «مخطط تأثيرات الروائح» ليلينك، و«عجلة العطور» لإدواردز).

وبعد بودلير بمئة عام يستعمل شيموس هيني عددًا من الاستعارات المحاسيّة في قصيدة «حَفْر»[6]، وحققت الوقع المرجو منها. ولكل استعارة دور مهم في سياق القصيدة، حتى تنتهي بأهمها قاطبةً وهي الاستعارة الشمية. يتصور الشاعر في القصيدة أنه يجلس والقلم بيده، بينما تحت نافذته في الخارج يصل إليه «صوتٌ نظيفٌ سافعٌ» كلما غاص رفش أبيه في الأرض. يسمع هيني صوت حفر والده فيتذكر طفولته عندما كانوا ينثرون بذور البطاطس للحصاد المقبل، «عاشقين صلابتها [حبّات البطاطس الصغيرة] الباردة بين أيدينا». ثم يسترجع هيني في عدة أبيات جدّه الذي كان ماهرًا في حفر البطاطس كمهارة أبيه الآن، ويختم القصيدة بمقطع حماسي فيه استعارة محاسيّة رائحية وهيني يتذكر «شذا عطَن البطاطس البارد». وهذه

(6) الاقتباسات العربية من ترجمة سركون بولص للقصيدة. المترجمة.

الاستعارات المحاسيّة الثلاثة تشكّل الاستعارة الختامية في القصيدة وهيني يقرر أن يحفر «بقلمه الرّبعة»[7]. لا شك أن «الشذا البارد» استعارة سهلة الإدراك معرفيًا لدى المتحدثين والقراء العاديين، مثل الاستعارات المحاسيّة الألمانية التي اطلعنا عليها في الفصل السابق. ولكن «الشذا البارد» لعطن البطاطس هنا في ختام القصيدة يستجلب ويوحّد الكدّ والجهد، والروابط الأسرية عبر الأجيال، وأيضًا رائحة الموت البارد المختزنة في الذاكرة إثر مجاعة البطاطس.

الصور الروائية

أود الآن الانتقال إلى الرواية بدلًا من اقتباس أمثلة أكثر من الشعر لتبيان طرائق الشعراء في التعبير عن الروائح وحاسة الشم من خلال الاستعارات المحاسيّة الإيحائية. فالرواية لا شك هي النوع الأدبي الأكثر استطراديةً، ولن يكون تركيزي هنا على تفصيلات الاستعمالات اللغوية لهذه الاستعارات، بل بالوسائل العديدة التي نقل بها الروائيون التجارب الشمّية كاملةً وأثرها في الحياة البشرية. ولنبدأ ببضعة أمثلة عن روائيين أجادوا استعمال الاستعارات -سواء المحاسيّة أو غيرها من الاستعارات غير المألوفة- في النثر التصويري. تصف ويلّا كاثر في روايتها «الموت يأتي إلى كبير الأساقفة» إحساس المطران لاتور برائحة نيومكسيكو على أنها عطرية جافّة، وأنها «ناعمة وثائرة وحرّة»، فجمعت وصفًا محاسيًا من اللمس مع استعارات مستقاة من النظام الأخلاقي، فكانت النتيجة قريبة إلى القلب، كبيت بودلير «مُتَهَتِكَة، خِصبَة ومُفحِمَة»[8].

(7) انظر ديوان (1966-1996-Opened Ground. Selected Poems, 1966) لشيموس هيني (نيويورك: فيرار ستراوس آند جيروه، 1998)، الصفحات 3-4.

(8) انظر رواية (Death Comes for the Archbishop) لويلا كاثر (نيويورك، ألفريد كنوبف، 1927)، الصفحات 275-276

وعلى الطرف الآخر من الطيف النثري، من هذه الجملة اليتيمة لكاثر، نجد جمل بروست الطويلة الرنّانة، التي تتلاحق فيها الاستعارة وراء الاستعارة، حتى يصل طول بعضها إلى صفحة كاملة. مثلما استحضر روائح حجرتي بيت عمته في كومبريه التي تتعطّر بـ«آلاف الروائح التي تبعثها فيها الفضائل والحكمة والعادات» في القرية. وهي كذلك «تمثّل عصرها كمثل روائح الريف المجاور ولكنها بيتوتيّة، بشرية حبيسة ... وهي عاطلة الأعمال دقيقة المواعيد كمثل ساعةٍ في قرية، تائهة ومنظّمة، خلية البال ومتبصّرة، لها رائحة الثياب والصباح والتّقى»[10-9]. يستعمل بروست في هذه الفقرة التي لم أورد منها إلا النزر اليسير عددًا من صفات مصادر الروائح التي يدّعي كثير من المنظّرين أن لا وسيلة تصويرية للرائحة في اللغة سواها، ولكنه يبثُّ فيها حياةً بأن جعلها تنبعث من حكمة القرية وعاداتها. وما أقوى الطِباق البديع فيها: روائح «تمثّل عصرها» ولكنها «بيتوتية بشرية حبيسة»، وهي كساعة «عاطلة الأعمال» و«دقيقة المواعيد» في آنٍ واحد، «خلية البال» وفي الوقت نفسه «متبصّرة». كما فعلت كاثر بتسمية روائح نيومكسيكو قبل تمدّنها «بالثائرة الحرّة»، كذلك يفعل بروست بتوصيفه روائح القرية بأنها عاطلة الأعمال ودقيقة المواعيد معًا، وخلية البال ومتبصّرة، بما يحفّز خيالنا الشمّي ويدعونا إلى الربط بينها بارتباطات لم تكن لتخطر في أذهاننا.

استثار بروست شخصية بيت العمة والقرية فقط، ولكن راينر ماريا ريلكه في مؤلّفه «مذكرات مالته لورديز بريغه» يستعين بتوصيف الروائح المُتخَيلة ليعطي انطباعًا عن طبقة كاملة من الناس في المدينة. يتجوّل الشاب الألماني

(9) انظر رواية (Remembrance of Things Past) لمارسيل بروست، الجزء الأول، بترجمة إنجليزية للمترجمَين تشارلز كينيث مونكريف وتيرانس كيلمارتن (نيويورك: راندوم هاوس، 1981)، الصفحة 53.

(10) النصوص العربية مأخوذة من ترجمة رواية البحث عن الزمن المفقود، الجزء الأول، جانب منازل سوان، مارسيل بروست، ترجمة، إلياس بديوي، ص 116. المترجمة

مالته في شوارع باريس، ويقف ليتأمّل مبنًى منقوضًا نصفه، يرى دواخله التي كانت يومًا شققًا، وهي الآن جدران قذرة تَمزّق ورقها، وظلال حيث كانت صور الناس معلّقة عليها، ومع هذا فإنه يتخيل أن هذه الجدران تزفر رائحة «الحياة الشاقة» التي عاشها أهلها فيها.

> لا يمكن ألّا ترى أنفاس تلك الحيوات، أنفاسًا رطبة متثاقلة فاسدة لم تبدّدها ريحٌ بعد... فيها لذوعة البول، وكَيّ السخام، ونتانة رمادية من البطاطس، وعفونة ثقيلة ناعمة من الدهن المعتّق. شممتُ رائحةَ الرُضّع المهمَلين، حلوةً متشبّثةً، ورائحة خوف الأطفال الذاهبين إلى المدرسة[11].

كان ريلكه شاعرًا مجيدًا، فلا غرو إذ استعمل مالته كمًّا كبيرًا من الاستعارات المحاسيّة؛ تلك «النتانة الرمادية» تربط بين الرائحة واللون، كما ربطت استعارة هيني «الشذا البارد» لعطن البطاطس الرائحة بدرجة الحرارة. للبول «لذوعة» (تذوّق)، وللسخام «كيّ» (ملمس)، وعفونة الدهن المعتّق «ثقيلة وناعمة» (وزن وملمس).

أما فيرجينيا وولف فنادرًا ما تستحضر الروائح في رواياتها إلا في أقصوصة لطيفة بعنوان «فلاش: سيرة حياة»[12] التي وصفت فيها الروائح بطريقة مختلفة في الأسلوب مساوية لما قبلها في التأثير، عبر الإدراك الحسي لشخصية فلاش وهو كلب! تحكي هذه الأقصوصة البديعة قصة فرار الشاعرة إليزابيث باريت مع حبيبها الشاعر روبرت براوننغ للزواج على لسان كلب إليزابيث العزيز فلاش، وهو من نوع كوكر سبانيل. دخل فلاش -الذي نشأ في الريف- منزل باريت الراقي في شارع ويمبول بلندن أول مرّة، واصطحب

(11) انظر رواية (The Notebooks of Malte Laurids Brigge) لراينر ماريا ريلكه بترجمة إنجليزية للمترجمة ماري هيرتير (نيويورك، نورتن، 1949)، الصفحات 47-48.

(12) انظر رواية (Flush: A Biography) لفرجينيا وولف (نيويورك: هاركورت بريس، 1933).

أصحابه في جولة في شوارع لندن لأول مرة، فتصف وولف الروائح التي دهمت منخربه بصفات مذهلة: «روائح تدير الرأس قابعةٌ في مجاري المياه القذرة؛ روائح قارصة تنهش أسيجة الحديد إلى حدِ التآكل؛ روائح قوية متبخّرة تتصاعد من السراديب- روائح هي أكثر تعقيدًا وفسادًا، أقوى تناقضًا وتراكبًا»[13] من أيّ رائحة شمّها في حياته السابقة في الريف. وعندما تهرب إليزابيث مع براونينغ إلى إيطاليا للزواج، يستكشف فلاش عالمًا شمّيًّا جديدًا أخّاذًا وهو يتسكّع في فلورنسا: «يتمتع بنشوة الرائحة ... وما لحم الماعز والمعكرونة إلا روائح خشنة، روائح قرمزية ... إنه يتتبّع العذوبة المثيرة للحبور المتصاعدة من البخور» في الكاتدرائيات المعتمة[14]. ورغم أن وولف ردّدت الادعاء ذاته بفقر اللغة، ممتعضةً من شحّ الكلمات للإعراب عن الروائح مقارنةً بالكلمات البليغة للتعبير عن الإبصار، فإنها قد أبدت قدرة مذهلة على توصيف الروائح: قوية، متبخّرة، قارصة، تدير الرأس، خشنة، قرمزية. لربما ما يخذلنا عند وصف الروائح هو خيالنا، لا لغتنا.

الشخصيات

تناولتُ حتى الآن توظيف الروائيين لصور أدبية محددة، تدحض أو تهمّش فرضية عجز اللغة عن التعبير عن التجارب الشمية، ولكن بعض القراءات الأكاديمية الحديثة أظهرت أن الروائيين الذين لا يستعملون أية استعارات محاسيّة أو غيرها من الصور الأدبية قادرون على إسقاط الروائح بحيويةٍ فائقة في ملامح الشخصيات أو تصعيد الحبكة أو استكشاف موضوعات مختلفة[15]. وأود هنا أن أذكر بعض استعمالات جيمس جويس للروائح في

---

(13) الترجمة العربية بتصرّف عن فلاش، فرجينيا وولف، ترجمة: عطا عبد الوهاب، ص 25-26. المترجمة.

(14) المرجع السابق، ص 113-114. المترجمة.

(15) من المؤلفات الرائدة في هذا المجال كتاب (The Smell of Books. A Cultural-Historical Study of Olfactory Perception in Literature) لهانز رينتدرباخر (آن أربور: مطبعة جامعة متشغين،

«عوليس» على سبيل المثال لتلك الاستعمالات غير الاستعارية، لأن أسلوب جويس يجمع بحذاقة بين الهزل والجد في نبرات شعرية تصوّر بعبقرية الصلة الوثيقة بين الرائحة والشخصية[16]. والرائحة حاضرة بقوة في الرواية منذ سطورها الأولى التي تصف حب ليوبولد بلوم لكلاوي الضأن المشوية «التي كانت تكسب مذاقه نكهةً بها رائحة بول خفيفة»[17] إلى آخر سطر في مناجاة مولي لنفسها في نهاية الكتاب، وهي تتذكر ضمّه إليها «لكي يستطيع الإحساس بصدري كله عطر... ونعم قلت نعم سأرضى، نعم»[18].

وفي فصل نوزيكا من «عوليس» يبرز تضاد دقيق ومركّب بين الروائح المقدّسة والمدنّسة. تتصاعد رائحة البخور على شاطئ ساندي مونت من اجتماع الكنيسة القريبة، بينما يحدّق بلوم من مسافةٍ بكل تهتّكٍ بجيرتي الشابة، المستمتعة بنظراته الفاجرة وهي تنحني إلى الخلف كي يرى أعلى ساقيها فوق الركبة. كان السرد في الجزء الأول من الفصل ينطلق من منظورها الرومانسي الساذج، أما الجزء الثاني فمن منظور بلوم الذي كان يستمني وهو يتمعّن بجسدها، ثم يتشمم رائحة منيه. تغادر جيرتي وهي تلوّح بمنديل مفعم برائحة العطر، ويتخيّل بلوم أنه يشمّه، مما يرسله في أكثر أحلام يقظته امتلاءً بالروائح:

1992) الذي يركّز على الأدب الأوروبي في القرن التاسع عشر. وثمة مؤلفات أخرى خاصة بالأدب الإنجليزي ومنها: كتاب (Common Scents: Comparative Encounters in High-Victorian Fiction) لجانيس كارلايل (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2004)، الصفحات 4-6، وكتاب (Reading Smell in Eighteenth-Century Fiction) لإيميلي فرايدمان (لويسبيرغ-بنسلفينيا: مطبعة جامعة باكنيل، 2016).

(16) انظر رواية (Ulysses) لجيمس جويس (نيويورك: راندوم هاوس، 1986) وانظر أيضًا كتاب (The Problem with Pleasure: Modernism and Its Discontents) للورا فروست (نيويورك: مطبعة جامعة كولومبيا، 2013)، الصفحات 33-62.

(17) النصوص العربية من رواية عوليس، جيمس جويس، ترجمة د. طه محمود طه، ص 64. المترجمة

(18) المصدر السابق، ص 756. المترجمة

لحظة. هم. هم. نعم. هذا عطرها. لهذا لوّحت بيدها ... وما هي يا ترى؟ آه، عبّاد الشمس؟ لا، ياقوتيه؟ هم. أنواع من الورد، أعتقد. يعجبها عطر من هذا النوع. جميل ورخيص: سرعان ما يفسد. لهذا تحب موللي مرّ الراتينج. يناسبها بعد خلطه بقليل من الياسمين. أنغامها العالية وأنغامها الواطئة. قابلته في ليلة الحفلة الراقصة... يلتصق بكل شيء تخلعه... أتعرّف على رائحتها من بين ألف[19].

أنغام عطر موللي الواطئة وليلة الحفلة الراقصة إشارة واضحة إلى عشيق موللي، بليسيز بويلان. عندما يصل بلوم أخيرًا إلى منزله، بنهاية يومه الطويل الذي بدأ برائحة «الكلاوي» المحترقة قليلًا، وهو الآن يفكر بخياراته الأخلاقية والقانونية إزاء خيانة موللي له، فيلاحظ من جملة ما لاحظ: «لباس كبير الحجم من الحرير الهندي ... يعبق برائحة مرّ الراتينج، والياسمين وسجائر مرادي التركية ... بياضات سرير جديدة نظيفة، روائح إضافية، وجود شكل آدمي، نسائي، لها، أثر جسد آدمي، رجالي، ليس له»[20]. وبعد تفكّر بالمشاعر التي انتابته من الحسد والغيرة وإنكار الذات، يستقر بلوم أخيرًا على رباطة الجأش، فلمّا أحس بالاستثارة بمرأى مؤخرة موللي ورائحتها: «قبّل مأكمتي شمامتي ردفها الغض البض المصفر الحلو»[21]. وهي في خيالها الحالم تجتذبه إلى أسفل «لكي يستطيع الإحساس بصدري كله عطر». تقول الباحثة فرانسيس ديفلن غلاس: «كان حب بلوم لموللي في جبل هوث حبًّا من أوّل شمة، ويوضّح جويس أن «أنصاف الكرات الدهنية الأنثوية» في تلك اللحظة كانت في نظره «جزر الشباب والخلود ... يفوح أريجها بالمن واللبن»[22].

---

(19) المصدر السابق، ص 392-393. المترجمة

(20) المصدر السابق، ص 707-708. المترجمة

(21) المصدر السابق، ص 711. المترجمة

(22) انظر مقال (Armpits and Melons: An Olfactory Reading of James Joyce) لفرانسيس ديفلن غلاس المنشور في مجلة (The Conversation) في 15 يونيو 2017.

أما وليم فوكنر فلم يعنى في كتاباته بالتوريات والاستعارات التي تميّز «عوليس»، ولكنه مع هذا استعمل الروائح للتعبير عن الشخصيات المعقدة من خلال الشم[23]. فنجد في الفصل الأول من روايته «الصخب والعنف» أن «المعتوه» بنجي يكرر مرارًا أن أخته كادي «كانت [رائحتها] كرائحة الشجر»، وكرائحة «زهر العسل» كما ذُكر كثيرًا في الفصول الأخيرة على لسان أخيه كونتن الذي يكنّ حبًا مكبوتًا غير عذري لأخته. يصرّ عدد من الباحثين الشباب على أن موضوع الروائح والشم يتغلغل جميع أعمال فوكنر، ويظهر جليًا في «الصخب والعنف» التي يصفها النقد التقليدي على أنها «مسرودة على لسان بنجي»، ولكن يصحّ فعلًا وصفها على أنها «مشمومة بأنف بنجي»[24]. في الفصل الأول وحده، وبالإضافة إلى تكرار عبارة «كانت رائحة كادي كرائحة الشجر» مراتٍ عديدة، نجد أن بنجي يقول «شممتُ البرد»، «جعلت أشمَ الثياب المرفرفة، والدخان يهب فوق الغدير»، «نشم رائحة الخنازير»، الملاءات «رائحتها مثل تي بي»، موت الجدة «يمكنني شمّه»، «وجعلت أشم المرض، كان رأس أمي معصوبًا بقماشة»، «وحملني أبي وكانت رائحته كالمطر»، «كانت رائحة فيرش كالمطر. وكانت رائحته ككلب أيضًا». وفي خاتمة الفصل عندما يأوي الأطفال جميعًا إلى أسرّتهم في حجرة واحدة، يقول بنجي: «أسمع الظلام وأخذت أشم شيئًا ما». اتّخذ فوكنر من أنف بنجي أداةً يخبر بها القارئ عن أمور كثيرة لم تفلح الشخصيات الأخرى في الرواية في رؤيتها أو سماعها[25].

---

http://www.theconversation com/armpits-and-melons-an-olfactory-reading-of-james-joyce-78832

(23) انظر رواية (The Sound and the Fury) لوليم فوكنر (نيويورك. راندوم هاوس، 1984)

(24) انظر رسالة الدكتوراه التي أعدّتها تيري سميث راكيل بعنوان (The Scent of a New World Novel: Translating the Olfactory Language of Faulkner and García Márquez) (جامعة ولاية لويزيانا، 2006).

(25) جميع الاقتباسات في الفقرة من الترجمة العربية لرواية الصخب والعنف، وليم فوكنر، ترجمة: =

وآخر الأمثلة الروائية التي تعكس مكنون الشخصيات عبر الروائح أقتبسها من عملين مشهورين بقلبهما الارتباطات التقليدية للروائح؛ فالروائح الطيبة لا ترتبط بالحب والحياة، والروائح الخبيثة لا ترتبط بالمرض والموت: رواية «صولا» لتوني موريسون، ورواية «مذكرات أمي» لجاميكا كنكيد[26]. فعندما كان بلم طفل صولا يتلوّى ألمًا من الإمساك أخذته إلى المرحاض الخارجي المقزز، «وفي عمق ظلامه ونتانته المجمّدة أقعتْ وحشرت آخر قطعة طعام لديها في هذه الدنيا في مؤخرته ... مسهّلة إدخالها بمسحة من الشحم». وعلى النقيض من ارتباط هذا الحب الأمومي بقذارة المراحيض يأتي المشهد الذي يقرّر فيه حبيب صولا هجرها عندما يجدها «مستلقيةً على مفرش سرير أبيض نظيف، وملفوفة برائحة مميتة، رائحة عطر رُش منذ قليل». كذلك في «مذكرات أمي» تظهر إعادة تقييم للمفاهيم التقليدية للروائح الإيجابية والسلبية. حيث تخبرنا كنكيد عن زولا التي «يجعلها شكلها البشري ورائحتها فرصة مثالية لكيل الشتائم عليها». فتسترد زولا كرامتها بتقبّل روائح جسدها القوية: «أحببتُ رائحة خط الوَسخ خلف أذنيّ، رائحة فمي غير المغسول، الرائحة التي تخرج من بين فخذيّ، رائحة إبطي، رائحة قدمي غير المغسولتين»[27].

ومن الواضح أن موريسون وكنكيد لم تبذلا جهدًا لتفادي استعمال التركيب البسيط «رائحة + الـ» الذي يسخر بعضهم من أنه الوسيلة الوحيدة التي تفصح بها اللغة عن الرائحة. ولا شك أننا بعد كل هذا نسفنا

= جبرا إبراهيم جبرا. المترجمة

(26) انظر (Towards an Aesthetics of Smell, or, the Foul and the Fragrant in Contemporary Literature) لدانوتا فيلاستيد في مجلة (Cauce) العدد 24 (2001)، ص 637-651
https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce24/cauce24_37

(27) انظر رواية (Sula) لتوني موريسون (نيويورك، ألفريد كنوبف، 1973)، ورواية (Autobiography of My Mother) لجاميكا كنكيد (نيويورك، فيرار ستراوس أند جيروه، 1996).

تلك الخرافة. ولكن من الجدير بالذكر أن حتى هذا التركيب «رائحة + الـ» في أيدي المبدعين، من أمثال موريسون وكنكيد، يمكنه أن يعبّر بفصاحة عظيمة عن الشخصية وأفعالها. والكلام كذلك ينطبق على انعكاسات الشخصية وأفعالها على تأثير الرائحة. ففي نهاية رواية «حلم أمريكي» لنورمان ميلر مثلًا، نتعرّف على روجاك الذي كان يقود سيارته في رحلة بعرض البلاد خلال موجة قيظ، وهو يراقب صاحبه الذي عرفه منذ أيام الجيش يشرَح جثة رجل مصاب بالسرطان، توفي فجأة بانفجار الزائدة الدودية والغنغرينا الصفاقية. بلغ من قوة رائحة الجرح «أن على الشخص العض على نواجذه كيلا يتهوّع». تلاحق الرائحة روجاك يومين أينما اتّجه؛ كلما مرّ بحقل مسمّد، أو رأى جيفة على الطريق، أو جذع شجرة متعفّن. «فيها جنون ... تستنشقه مع كل نَفَس»، يذكرنا قول روجاك هذا بخوف كانط من استنشاق الآخر، ويجعله خطرًا محدقًا بنا[28].

أوردت هذه الطرائق المتنوعة للتعبير عن الروائح في الرواية من أعمال كتّاب معروفين ببراعة القلم، ولكن توجد كذلك بالطبع استكشافات أخرى مثيرة للشم والروائح في الأعمال المعاصرة، مثل رواية (Jitterbug Perfume) لتوم روبنز ورواية (Smell) لراديكا جاه[29]. وسوف أستعرض في فاصل مقبل يسبق النقاش حول أخلاقيات تعطير الجسد روايتين أخريين تتّخذ الرائحة والشم فيهما دورًا رئيسًا: «ضد الطبيعة» لجوريس-كارل ويسمانس، ورواية «العطر: قصة قاتل» لباتريك زوسكيند. ولكن الفقرات والاقتباسات التي اطّلعنا عليها من الأدباء تكفي لإبراز الثراء النوعي في الصور الاستعارية

---

(28) انظر رواية (An American Dream) لنورمان ميلر (نيويورك: دايل برس، 1965) الصفحات 265-267. أنا ممتنّ لمايكل لينون وهو مؤلف سيرة ذاتية شهيرة لنورمان ميلر ودراسات لأعماله الأخرى للفت انتباهي إلى هذه الفقرة من روايته.

(29) انظر رواية (Jitterbug Perfume) لتوم روبنز (نيويورك: بانتام، 1984)، ورواية (Smell) لراديكا جاه (نيويورك: فايكنغ، 1999).

والطرائق السردية التي يحفل به الأدب المعاصر، الذي تطوّر لبث الروح في الروائح على نحوٍ يثير التأمل، ويوقظ التبصّر، ويحفّز التخيل، وإنما هذه من المتطلبات الأساسية لأي تجربة جمالية.

8

الرائحة والذاكرة وبروست

من أحبِّ ذكريات الطفولة إلى قلبي رائحة الشبك الحديدي على نافذة غرفتي في الطابق الثاني في ليالي الصيف وأنا أخلد إلى النوم. كنت في الحادية عشرة، وكنّا نسكن في بيتٍ قديم في حي قذر من أحياء توبيكا في كانساس. لم تكن لدينا في تلك الأيام مكيّفات، فكنتُ أقرِّب مخدتي إلى النافذة حتى يكاد يلامس أنفي الشبك، فقط كي ألتمس أي نسمةٍ باردةٍ قد تمرّ بجواري. كانت التجربة بأسرها متعددة الحواس: كنت أشعر بهواء الليل البارد يدخل منخري ويداعب وجهي، وأسمع حفيف أوراق شجرة الدردار الضخمة، وتفتّش عيناي في الظلام كل شيء وإن لم أميّز الأشكال. ولكن قلب هذه التجربة الليلية هو رائحة الشبك المعدنية، المتربة قليلًا. لا أعرف متى أو في أي ظروفٍ تذكرتها أوّل مرةٍ وأنا بالغ، ولكني أعرف أن تجربتي ليست مثل تجربة بروست في تذوّق المادلين: نشوة متسارعة من الهناء تفتح الباب إلى الماضي. هذه التجربة البروستية اللاإرادية هي ما يسمّيها علماء النفس «ذكرى حفّزتها رائحة»، بينما ذكراي هي مجرد «ذكرى رائحة»، وإن كنت لا أرى أن هذا يقلّل من معناها على الإطلاق. كانت رائحة الشبك الحديدي وما صاحبها من أحاسيس محورَ تجربةٍ امتزج بها إحساس طفل بالأمان مع بعض الملذّات البسيطة، كالنوم بجوار نافذة مفتوحة في ليلة صيفية.

الذاكرة الإرادية والذاكرة اللاإرادية

لا أشك إطلاقًا في وجود النوع البروستي من الذاكرة، وهي ذاكرة مشحونة ولاإرادية، فكثيرة هي القصص عن صوتٍ أو رائحة في الحاضر ينقل الفرد فجأة إلى إحساس مماثل في الماضي، ويثقب الحاجز بين الخطين الزمنيين بما يؤثّر في ذهن المجرب. حتى داروين مرّ بهذه التجربة، فقد كتب ذات مرة في مفكرته عام 1838م عن ذكرى لاإرادية أثارتها رائحة. يقول عن زيارته للمعرض الوطني في لندن: «كانت الرحلة فاترة، حتى اقتربتُ مصادفةً من إحدى [اللوحات] وشممتُ تلك الرائحة المميزة في الرسومات. فدبّت فيَّ حماسة فورية لارتباط هذه الرائحة بالمتعة، واستحضرتُ في ذهني أفكارًا قديمة مبهمة عن متحف فيتزويليام»[1]. أرى أن من المفيد قبل أن أنتقل إلى تصوير بروست الأدبي الشهير لهذه الذاكرة أن نطّلع على بعض اكتشافات أحد المجالات المتفرعة من علم النفس الاجتماعي الذي يدرس ذاكرة السيرة الذاتية طويلة الأجل. وأول هذه الاكتشافات يخص العمر والانفعالات. فقد عرف الباحثون منذ زمن طويل بوجود ما يسمونه «جيب الذاكرة» (وهو تكدّسُ الذكريات من فترة نمو محددة)، ووجدوا أن هذا «الجيب» لدى معظم البالغين يحوي ذكريات الشخص في عشرينياته وثلاثينياته، سواء أكانت محفّزات الجيب لفظية أم مرئية أم شمية. وأظهرت الدراسات الأحدث التي تركز على ذكريات كبار السن -مَن تتراوح أعمارهم بين 65 إلى 80 - وجود «جيبين». تبلغ الذكريات الناشئة عن محفّزات لفظية ومرئية ذروتها في السنوات المبكّرة من البلوغ، ولكن تنشأ الذكريات التي تثيرها الروائح لدى كبار السن منذ الطفولة، ما بين السادسة والعاشرة. ومن التفسيرات لهذه الظاهرة أن التعلّم الترابطي يبدأ في مرحلة مبكرة من حياة

(1) انظر كتاب (Charles Darwin's Notebooks) لتشارلز داروين، الصفحة 539 متحف فيتزويليام هو متحف الفنون والآثار في جامعة كامبردج

الإنسان، وأن معظم ذكريات الطفولة مشحونة بالانفعالات[2].

أما الاكتشاف الثاني من دراسات ذاكرة السيرة الذاتية طويلة الأجل فيتعلّق بالتباين الأساسي بين الذاكرة الإرادية والذاكرة اللاإرادية. فالذكريات الإرادية، كما يوحي اسمها، تبرز إلى السطح نتيجة عملية بحث متعمّدة يرصدها الشخص بوعيٍ منه وتكون مخرجاتها من معرفة الشخص العامة بسيرة حياته، أما الذكريات اللاإرادية فتبرز بلا عمد من خلال عملية ارتباطية غير مرصودة بوعي الشخص، رغم أن الإنسان يستطيع بكل وعيٍ أن يتعمّق ويستزيد من أي ذكرى بعد بروزها. ويشير خبيران رائدان في مجال ذاكرة السيرة الذاتية طويلة الأجل، ديفيد روبن ودوريث بيرنتسن، أن الذكريات اللاإرادية عامّةٌ كثيرة التكرار والحدوث، وأن كثيرًا من الناس قد ترد عليهم نحو خمس ذكريات في اليوم الواحد، ولكنّ قليلًا منها بالطبع متميز أو قادم من الماضي البعيد، ولهذا ينساها الشخص بسرعة. ومع هذا فإن إجمالي الذكريات الإرادية واللاإرادية معًا تنزع إلى أن تكون حديثة، وفيها عامل عاطفي مؤثّر، ولها جانب جديد يجعلها متميزة ومرتبطة بالسياق الراهن، وهذه الخاصية الأخيرة مهمة بحدّ ذاتها لأننا لولاها لكنّا غرقى في طوفان الذكريات اللاإرادية[3]. وعلى الرغم من أننا نسترجع الذكريات

(2) انظر مقال (Odor Memory and the Special Role of Associative Learning) لرايتشل هيرتز المنشور في كتاب (Olfactory Cognition: From Perception and Memory to Environmental Odors and Neuroscience) بتحرير غيزو الدوزوكو ورايتشل هيرتز وبونوا شال (أمستردام، جون بنجامنز، 2012)، الصفحة 95. تقول عالمة النفس رايتشل هيرتز إن الذكريات التي تثيرها الروائح قد تكون واضحة ومفعمة بالعواطف، ولكن هذا لا يعني أنها أدقّ أو أصح من الذكريات التي تثيرها المناظر أو الكلمات.

(3) انظر مقال (Spontaneous Recollections: Involuntary Autobiographical Memories Are a Basic Mode of Remembering) لدوريث بيرنتسن المنشور في كتاب (Understanding Autobiographical Memory) بتحرير دوريث بيرنتسن وديفيد روبن (كامبردج: مطبعة جامعة كامبردج، 2012)، الصفحات 290-310.

اللاإرادية بشتى أنواعها يوميًا فإن عددًا من التجارب أثبتت أن الذكريات التي تستثيرها الروائح غالبًا ما تكون أقلها سردًا بعد حدوثها (أي أقل الذكريات التي يتحدث عنها الشخص أو يفكر فيها)، وأن الذكريات الرائحية قليلًا ما تُستحضر مقارنةً بالذكريات التي تستثيرها محفزات لفظية أو مرئية[4].

وأخيرًا، بالرغم من أن كثيرًا من النقاشات الشائعة حول الذكريات اللاإرادية المستثارة بالحواس تميل إلى عدّها ذكريات غير ضارة، فإنها قد تكون كذلك ذكريات مقلقة غير مرغوبة، لا سيما لدى المصابين باضطرابات ما بعد الصدمة (PTSD). وقد وثّق عالما النفس إريك فيرمتن وجيمس دوغلاس برمنر حالة أحد الجنود المقاتلين في حرب فيتنام الذي كان يتفادى القيادة خلف شاحنات الديزل الضخمة، لأن الرائحة تثير في نفسه نوبات من الشعور بالذنب والغثيان. وقد انكشف له في أحد الأيام سبب هذه الصدمة المتكررة عندما شبّ حريق في الحي انبعثت منه رائحة ديزل، فأيقظ ذكريات حيّة عاشها قبل ثلاثين عامًا لمركبة عسكرية تضطرم بها النيران، وكانت أبوابها مفتوحة وبداخلها رأى الرجل رفاقه الجنود، وقد وقف عاجزًا عن مساعدتهم[5].

وكثيرًا ما نعثر في الأدب على أمثلة لذكريات إرادية ولاإرادية قوية وصادمة، مثل ما حدث لبنجي في رواية فوكنر الذي يمكن أن نصف ذكرياته الشمية

---

(4) للاطلاع على موجز للأبحاث المفيدة في هذا المجال حتى عام 2014. انظر مقال (Olfactory Lover: Behavioral and Neural Correlates of Autobiographical Odor Memory) لماريا لارسن ويوهان ويلاندر وآخرين المنشور في مجلة (Frontiers in Psychology) المجلد 5 العدد 214 (2014)، الصفحات 1-4. https://doi.10.3389/fpsyg.2014.00312

(5) انظر مقال (Olfaction as a Traumatic Reminder in Posttraumatic Stress Disorder: Case Reports and Review) لإريك فيرمتن وجيمس دوغلاس برمنر المنشور في مجلة (Journal of Clinical Psychiatry) المجلد 64 العدد 2 (2003)، الصفحات 202-207. وقد ذكر لي صديقي جين برودلاند أنه عالج بعض الحالات في عيادته النفسية لمحاربين عادوا من فيتنام وكانت الرائحة من محفّزات اضطراب ما بعد الصدمة.

بأنها مؤلمة ومواسية في الوقت نفسه. وأرى أن الحد الفاصل بين الذكريات الإرادية واللاإرادية في معظم الأعمال الأدبية غير واضح أحيانًا. فالذكريات الإرادية الموصوفة في «عوليس» قد تكون ثرية وذات معنى، كما قد تكون الذكريات اللاإرادية في رواية بروست متبجّحة في معظمها. تقول الأكاديمية لورا فروست: «في حين أن التجربة الشعورية في الحاضر لدى بروست تحفّز الذاكرة للانطلاق في رحلة إلى الماضي، فإن مجرد التأمل بروائحٍ من الماضي البعيد لدى جويس يمكن أن يحبسه في حلم يقظة عميق»[6]. لهذا فعندما كان بلوم ومولي يستعيدان لحظة عناقهما في جبل هوث تذكّرا رائحة عطرها: «طفت على ذهنه بضاضة آدمية دافئة. واستسلم لها عقله. واجتاحه كله شذا العناق»[7]، «ووضعت أولًا ذراعي حوله ... لكي يستطيع الإحساس بصدري كله عطر»[8]. فمن الجليّ إذن أن النوع البروستي من الذكريات اللاإرادية المحفَّزة بالرائحة ليس المهيمن على نوبات تذكّر الروائح ذات المعنى في الأدب المعاصر، وإن بدا أن كثيرًا من علماء النفس مهووسون ببروست وقطعة المادلين.

بروست وعلم النفس والتسامي

وهذه ليست مبالغة في القول، فمنذ عام 2000م ظهرت عشرات المقالات العلمية التي تشير إلى المادلين أو حتى تدّعي أنها تحمل أدلة تثبت آراء بروست، علاوة على نشر كتاب «تأثير بروست» (2015م) وهي دراسة نفسية-عصبية لأفكار الأديب[9]. فإذن آن الأوان للتمعّن في تلك الحادثة الشهيرة التي وقعت

(6) انظر كتاب (The Problem with Pleasure: Modernism and Its Discontents) للورا فروست، الصفحة 46.

(7) الاقتباسات العربية من ترجمة د. طه محمود طه، ص 178. المترجمة

(8) المصدر السابق، ص 756. المترجمة

(9) انظر كتاب (The Proust Effect: The Senses as Doorways to Lost Memories) لكريتين فان كامبن (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2014) ومن مقالات علم النفس الكثيرة –

في بداية «جانب منازل سوان»، وهي فقرة كَثُرت الإشارة إليها وقَلَّ التمعن فيها، علمًا بأن «جانب منازل سوان» هي مجرد الرواية الأولى من ثماني روايات تقع في ثلاثة آلاف صفحة، تشكّل بمجملها رواية «البحث عن الزمن المفقود» لمارسيل بروست[10].

يجلس الراوي لشرب الشاي مع أمه التي تعرض عليه قطعة حلوى اسمها مادلين، فيغمسها في شايه. «ولكني ارتعشت في اللحظة نفسها التي لامست فيها الجرعة الممزوجة بفتات الحلوى حلقي ... لقد اجتاحتني لذّة حلوة ... وجعلت تقلّبات الحياة في الحال غيرَ ذات بالٍ»[11]. يرتشف الراوي رشفة ثانية، ثم ثالثة، ولكن تأثير الإحساس يتلاشى مع كل رشفة ولا يزيد، لا يستطيع استدعاء تلك الارتعاشة الأولى، وعندما شارف على الاستسلام تكشف الذكرى نفسها له. «لقد كان ذلك الطعم طعم قطعة الحلوى الصغيرة التي تقدّمها لي صباح الأحد في كومبريه... خالتي ليوني بعدما تغمسها في كوب الشاي»[12]. وصاحَب تلك الذكرى فيضان من صور الماضي: القرية، الكنيسة، البيوت، الحدائق، وضفاف نهر فيفون.

= التي تحتفي ببروست وتدرس ملامح الرواية الشمّية من الناحية النفسية مقال (Proust Nose Best: A Scientific Investigation of a Literary Legend. Odors are Better Cues of Autobiographical Memory) لسيمون تشو وجون جوزيف داونز المنشور في مجلة (Memory and Cognition) المجلد 3 العدد 4 (2002). الصفحات 511-518 ولكني وجدتُ مقالاً واحدًا يدّعي تفنيد بروست بعنوان (Involuntary Memories Are Highly Dependent on Abstract Cuing: The Proustian View is Incorrect) لجون مايسي المنشور في مجلة (Applied Cognitive Psychology) المجلد 18 العدد 7 (2004). الصفحات 893-899.

https://doi.org/10.1002/acp.1020

(10) انظر رواية (Remembrance of Things Past) لمارسيل بروست، الجزء 1-3 بترجمة إنجليزية للمترجمين تشارلز كمنيث مونكريف وتيرانس كيلمارتن (نيويورك: راندوم هاوس، 1981)

(11) الاقتباسات العربية من رواية البحث عن الزمن المفقود، الجزء الأول، جانب منازل سوان، مارسيل بروست، ترجمة إلياس بديوي، ص 113 المترجمة

(12) المصدر السابق، ص 114. المترجمة

إن أول ما نلاحظه هنا أنه بخلاف الانطباع الذي يتولّد لدى المرء من كثرة اقتباس هذه الحادثة في أي جدال بين علماء النفس أو غيرهم حول الشم، فإن الحقيقة هي أن طعم المادلين وليس رائحتها (الرائحة الأنفية «orthonasal») هي التي أثارت الذكرى في ذهن الراوي. ولأننا نعلم الآن بالطبع -ولم يعلم بروست عندما ألّف الرواية- أن الرائحة الخلف أنفية (retronasal) مكوّن مهم مما نسميه عادةً الطعم (النكهة) فيمكننا أن نجد العذر لعلماء النفس المختصين بدراسة الشم لتعاملهم مع هذه الفقرات كأنها تصف تجربةً شمّية. والحقيقة أن الراوي لم يذكر حتى كلمة «رائحة» إلا بعد الظهور المفاجئ لتلك اللحظة التي ذاق فيها قطعة الحلوى للمرة الثانية. وهو أيضًا لم يذكرها في الحديث عن رائحة المادلين المغموسة بالشاي، بل جاءت جزءًا من تعليق لطيف يكثر اقتباسه عن العلاقة العامة بين التذوق والرائحة وبين الذاكرة: «على أنه في حين لا يظلّ شيء من الماضي البعيد... فإن الرائحة والطعم وحدهما، وهما أشد هشاشة ولكنهما أطول عمرًا ... إنهما يظلان فترة طويلة كمثل الأرواح يتذكران وينتظران ويأملان فوق خراب كل ما عداهما ويحملان دون خور على قطرتهما غير المحسوسة بناءَ الذكرى المترامي»[13].

لا عجب إذن بعد أن أدركنا هذا الدور غير المباشر للرائحة في حادثة بروست مع المادلين، واستمرار علماء النفس في الإشارة إليها واتخاذها مثالًا على الذكرى المثارة بالرائحة، أن بعض علماء النفس المختصين بدراسة العملية الشمية هبّوا للهجوم. ومنهم أيفري غيلبرت الذي بلغ به الحنق من الإشارة الدائمة لحادثة المادلين أن عزم على كشف زيف ذلك الادعاء بأن بروست يستحق أن يكون الداعية الأدبي الملهم لكل ما له علاقة بالذكريات

(13) المصدر السابق، ص 114. المترجمة

المستثارة بالرائحة. ويستعين غيلبرت في ذلك بأدلة تثبت أن الذكريات الرائحية تتداعي وتزول بالسرعة نفسها التي تتداعى فيها الذكريات البصرية أو السمعية. ويشير إلى إصرار النقّاد الأدبيين على أن الذكريات السمعية والبصرية واللمسية لدى بروست تفوق في أعدادها، كلًّا على حدة، الذكريات الشمية[14]. يقول غيلبرت ساخرًا: «ربما حان الوقت لنشطاء بروست أن يريحونا من حكاية الحلوى المنقوعة»[15].

أتفهّم استياء غيلبرت من الاستدعاء الشعائري لقصة المادلين في كل حين، ولكن بروست في الواقع يطوّع الذكريات الإرادية واللاإرادية للروائح معًا تطويعًا متميزًا في أكثر من مشهد في روايات «البحث عن الزمن المفقود»، وإن كان للشم نصيب أدنى من الحواس الأخرى في موضوعاتها[16]. ولنأخذ مثالًا على هذا الذكرى اللاإرادية المتحفزة شميًا المذكورة في الرواية الخامسة «السجينة». أصبح البطل الآن رجلًا، وكان يستلقي على السرير في شقته بباريس، فيشم رائحة دخان العادم من إحدى السيارات العابرة تحت نافذته المفتوحة. فيستعيد فورًا ذكرى نزهاته الريفية العصرية بالسيارة صيفًا في بالبيك المدينة الساحلية. رائحة الدخان «كانت تفتح الآن في كل جانب مني ... أزهار الترنشاه والخشخاش المنثور والأنفال القرمزية»، ومع هذا فقد كانت الرائحة «كأنما رمز ثوابت وقوة»[17] لأنها ذكّرته برحلاته لزيارة محبوبته. وأنا أفضّل إلى حد كبير هذا المثال للذكرى اللاإرادية المستثارة

(14) انظر كتاب (What the Nose Knows) لأيفري غيلبرت، الصفحات 197-199. وللاطلاع على دراسة عن الذاكرة الذاتية، انظر مقال (Olfactory Lover) لماريا لارسن ويوهان ويلاندر وآخرين

(15) انظر كتاب (What the Nose Knows) لأيمري غيلبرت، الصفحة 200.

(16) ذكرتُ في الفصل السابق وصف بروست لذكرى إرادية عن رائحة بيت عمته في كومبريه. ذكر الأديب أيضًا مثالًا آخر لذكرى شمية إرادية وقعت قبل حادثة المادلين في «جانب منازل سوان»، عندما تذكّر الراوي كراهيته الشديدة لرائحة الورنيش على السلم عندما يصعد للنوم كل ليلة

(17) من رواية البحث عن الزمن المفقود، الجزء الخامس، السجينة، مارسيل بروست، ترجمة: إلياس بديوي، ص 285. المترجمة

بالرائحة على حكاية المادلين المستهلكة، ليس لأنها بلا أدنى شك ذكرى رائحة وليست ذكرى طعم فحسب، بل لأن العامل المحفّز فيها هو دخان عادم السيارة، مما يقلب توقعاتنا الهيدونية المعتادة للروائح التي تستحضر في أذهاننا البراري المزهرة. كما أننا نستطيع تتبّع تحرّك الراوي من الإحساس المبدئي العفوي المستثار إلى عملية تذكّره المتعمّدة المتأمّلة، فانسجم اللاإرادي بالإرادي.

ولكي نفهم دور الذكريات الحسيّة اللاإرادية في مجموعة روايات بروست فهمًا تامًّا، ونعي تأثيرها وارتباطها بالجماليات الشمية، يتعيّن علينا أن ندرس بدقة تلك الفقرات الطويلة التي تكشف ذروة خاتمة الكتاب الأخير: «الزمن المُستعاد». فيها يصف الراوي ثلاثة تجلّيات حسيّة تقع في تعاقب سريع، ما أرغمه على أن يحاول سبر أغوار نفسه ليفهم لِمَ تملأه هذه الذكريات اللاإرادية - ومنها ذكرى المادلين السابقة - كل مرّةٍ بإحساس عميق بالسعادة واليقين، وهي تجربة حرّرته من الخوف من الموت، ومنحته الثقة المطلقة ليصبح الفنان الذي يدوّن الرواية عينها التي نقرؤها.

يصل الراوي متأخرًا لحفل موسيقي أُقيم عصرًا في منزل غيرمانت بباريس، فتعثّر قدمه ببلاطة غير مستوية في الفناء. تغشاه بعد استعادة توازنه سعادة مفاجئة وهو يتذكر أن هذا الإحساس نفسه قد انتابه قبل سنوات في فينيسيا عندما تعثّر في ساحة كنيسة سان ماركو. يتساءل لماذا تملؤه هذه التجارب دائمًا بالحبور، وتجعله لا يبالي بالموت؟ ولكن في تلك اللحظة يطلب منه أحد الخدم الدخول إلى صالون صغير لانتظار انتهاء الوصلة الموسيقية الأولى، فيقع التجلّي الثاني والراوي ما يزال يفكر بتجربة التعثّر بالبلاطة، «وإذا بخادمٍ سعى عبثًا ألا يقوم بأي ضجة، إذا به يقرقع ملعقة ضربت بأحد الصحون»، فاستحوذت عليه الفرحة نفسها التي

نجمت عن البلاطتين غير المستويتين، ولكن هذه المرة «كانت رائحتها تشبه رائحة الدخان، ولطّفتها رائحة الغابة الطلية المرسومة في لوحة»[18]. تعرّف الراوي فورًا على الموقف الذي استحضرته هذه القرقعة. عندما توقّف قطار استقلّه ذات مرة في غابة صغيرة، وسمع عاملًا يضرب بمطرقته إحدى عجلات القطار ليسوّيها، فشابه طرق العامل في الماضي قرقعة الملعقة في الحاضر. وما إن وقع هذا التجلّي السمعي حتى قدّم له خادم صحن طعام ومنديل قماشي. فلمّا مسح الراوي به فمه حدث التجلي الثالث، وهو تجلٍّ لمسيٌّ مماثل حدث في زيارة له إلى بالبيك، حين مسح فمه بمنديل قاسٍ ومنشّى مثل منديل الخادم، فيعاوده الإحساس ذاته بالسعادة واليقين من الموت، ما أكّد له صحة قراره باتخاذه الكتابة مهنةً له.

يستنتج الآن راوي بروست أنه عندما يستحضر إحساسٌ في الحاضر فجأةً إحساسًا مماثلًا من الماضي فإن من المحتم أن يصحبه جملة من المشاعر والتجارب ذات الصلة. وحيث إنها لاإرادية وتتغلغل فينا من خلال الحواس فإن الراوي مقتنع أنها تكشف طبيعة الأشياء الحقيقية، لا كما تزيّفه أذهاننا وذاكرتنا الواعية. «أما أن يكون هناك صوت سُمع قديمًا أو رائحة شُمّت في الماضي، ويُسمع وتُشمّ ثانيةً في الماضي والحاضر معًا ... فإن الجوهر المستدام والخفي للأشياء يتحرر بالعادة، ويستيقظ الأنا الحقيقي فينا»[19]. وبعدها بعدة صفحات يقول الراوي إن هذه اللحظات الهاربة تنتمي إلى الخلود الأبدي. إن تأويل الراوي للتجلّيات الثلاثة المرتبطة ببعضها يصف وصفًا مقنعًا قوّة تأثير الإحساس، سواء أكان مجازيًا أم سمعيًّا أم لمسيًّا أم شمّيًّا، في التسامي على الحاضر. ولذا حتى لو لم يكن للشمّ مقامًا عليًّا

(18) من رواية البحث عن الزمن المفقود، الجزء السابع، الزمن المستعاد، مارسيل بروست، ترجمة: إلياس بديوي والدكتور جمال شحيد، ص 149. المترجمة

(19) المصدر السابق، ص 153 المترجمة

بين الحواس -كما يحب بعض علماء النفس المختصين بالشم أن يروّجوا خطأً بذكرهم حادثة المادلين- فإن الروائح كالكيانات الحسيّة الأخرى ناقلة للتجلّيات الأبدية[20].

ولكن ثمة قراءة أخرى خاطئة لحادثة المادلين، بل هي أشنع خطأً من احتسابها دليلًا على تأثير حاسة الشم، وقد تلحق ضررًا بالحجة التي نحاول إقامتها لإمكانية وجود جمالية شمية. يقول عالم الأنثروبولوجيا ديفيد هاوز:

> رغم أن حادثة المادلين تبدو في ظاهرها احتفاءً بتأثير الشم، فإن طريقة معظم علماء النفس والنقاد الأدبيين في تأويلها تعني أنها كانت في الحقيقة استصغارًا لمكانة الشم، وهذا يفاقم التبخيس الكانطي للعملية الشمية على اعتبار انعدام قيمتها المعرفية والجمالية. فكأن هذا المنهج يلمّح إلى أن حاسة الشم غير نافعة في التفكير، ولكنها على الأقل نافعة في إنعاش العواطف والتذكّر. وهكذا أُلصقت بالشم صفة «الحاسة العاطفية»، واتّسعت الهوّة بينها وبين الحواس الفكرية الجمالية، وهي البصر والسمع[21].

ويضيف هاوز أنه لا يهاجم الرواية نفسها، بل إحدى طرق قراءة بروست، وأنا أتفق معه، لأن أولئك الذين يعدّون رواية «البحث عن الزمن المفقود» مؤيدةً لفرضية العاطفية العالية لحاسة الشم وتأثيرها العظيم في تحفيز الذاكرة فاتهم إدماج الرواية للبعد الفكري داخل استيعابها لتعددية الحواس في الذاكرة اللاإرادية.

(20) ولا واحدة من هذه التجليات التي استعرضناها مستثارة بالرائحة وحدها، رغم أن ذكرى طرق المطرقة على عجلات القطار التي استثارتها قرقعة الملعقة على الصحن كانت مصحوبة بذكرى رائحة الدخان، وكذلك «رائحة الغابة الطلية».

(21) انظر مقدّمة ديفيد هاوز في كتاب (Designing with Smell, Practices, Techniques and Challenges) لفيكتوريا هينشو وآخرين، الصفحة 7

إن السمات العاطفية والتعبيرية للذكريات المحفَّزة بالرائحة لدى بروست ليست غايات في ذواتها، إنما هي «إشارات» كما يصفها الراوي، وعليه أن يفكّ شفرة معانيها[22]. صحيحٌ أن تلك التجارب الحسية المنبعثة من الماضي قد تكون أسمى من الاستكشاف الفكري الإرادي في رأي الراوي، ولكن ما زالت هذه التجارب نفسها «مجرد ما أحسستُ به» على حدّ تعبيره، في حين أنه يؤمن أن مهمته الحقيقية بصفته فنانًا أن يحوّل هذه الأحاسيس إلى شيء فكري ولو جزئيًا؛ أي إلى عملٍ فنيّ. ولم يكن بوسعه أن يحوّلها إلى أعمال فنية مفهومة إلا لأنّ التجارب العاطفية تحوي في مكنونها مكوّنات معرفية. فعندما يقول الراوي إنه لا يستطيع أن يقنع بوصف «ما أحسستُ به» فحسب، فإنه يؤكّد أن هذه التجارب الكاشفة تضم بُعدًا معرفيًّا، وعلى عاتق الفنان تقع مهمة الإفصاح عنه للناس. وهذا المنظور إزاء دور الفنان مشابه لمنظور روبن جورج كولنغوود. في رواية بروست نجد استعراضًا باهرًا للتعبير اللغوي الفصيح عن تجارب الأحاسيس الدنيا (اللمس والتذوق والشم)، وفي الوقت نفسه نجد درسًا في الجمع بين العاطفة والمعرفة في ابتكار جماليّ فريد.

أيّ مفارقة رائعة هذه؟! حاسة الشم، التي أُفتري عليها بأنها أكثر الحواس حيوانيةً وعاطفيةً، الحاسة التي قال هيغل إن من المحال أن ترتبط بالروح، الحاسة التي عدّها كانط وداروين وفرويد وأدورنو غير ذات علاقة ولا أهمية بالتطور البشري، تصبح في رواية بروست -برفقة الحاسة الأخرى المتدنية؛ التذوق- ناقلة لتجارب الخلود الزمني! ولمَ العجب ونحن نعرف أن رائحة احتراق القرابين كانت ترضي الآلهة وتقرّب البشر إليهم منذ أبد الآبدين، وأن عبق البخور ما زال يُشمّ في بقاع العالم تعبيرًا عن الالتزام الديني والتطلّع الروحي.

(22) انظر كتاب (Proust et les signes) لجيل دولوز (باريس: يونيفرستي برس أوف فرانس، 2014).

ومع هذا ثمة تبعات أخرى في ادعاء الراوي بحدوث تلك التجلّيات الحسية في «البحث عن الزمن المفقود»، وهي بالرغم من جمالها ومصداقيتها أرى أنها مُقلقة. فالراوي يصف هذه التجليات الجمالية بأنها «الملذات الوحيدة الخصيبة الخالصة» في الحياة، مقارنةً بالحب والصداقة والمجتمع التي وصفها بأنها «غير حقيقية»، ويقول إن «الفن هو أصدق الأشياء... والحكم الحقيقي الأخير». وما كان بروست وحيدًا في زمنه في اعتناق دين الفن. ونحن نقرّ بأهمية الأعمال الفنية العظيمة ومكاسبها الروحانية، ولكن إن كنا نبحث عن الخلود فحتمًا نحن عاثرون عليه في علاقاتنا الإنسانية العادية، في الحب والصداقة، وفي مسؤولياتنا الاجتماعية والسياسية تجاه أحدنا الآخر. لربما كان السبب مرض بروست وسباقه الزمن لإعطاء هيئة نهائية لاكتشافه فردوس «الزمن المفقود» هو ما جعل راويه يرفع قيمة الفن فوق العلاقات الإنسانية، وكان هذا الأمر منطقيًا برأيه في ذلك الحين، فخرج لنا بهدية عظيمة. وأيًا ما كان يقوله الراوي فإن بروست نفسه كان شديد الارتباط بأسرته، وبخادمته فرانسواز، وبسائقه وحبيبه ألفريد، وآخرين كثيرين في حياته.

إذن فرواية «البحث عن الزمن المفقود» لبروست، وديوان «أزهار الشر» لبودلير، ورواية «عوليس» لجويس، ورواية «فلاش» لوولف، وغيرها من الأعمال الأدبية التي اطلعنا عليها تتضمَن تعبيرات لغوية لتجارب شمية تثبت بلا مجال للشك هزالة الادعاء «بفقر اللغة» في التعبير عن الروائح. وقد يعترض متشكك فيقول: حتى لو استطاع بضعة خبراء في الشم كصنّاع العطور، أو أفراد قبيلة نائية في جنوب شرق آسيا، أو بضعة أدباء من ذوي المواهب الاستثنائية أن يعربوا عن التجارب الشمية بيسرٍ شديد، فإن السواد الأعظم من الناس ما زالوا منعقدي الألسن في وصف هذه الأمور، ولن تُتاح

التجربة الجمالية الشمية إلا لنخبة محدودة. ولكن هذا غير صحيح. الأدلة وافرة على أن المرء ليس في حاجة إلى أن يمضي سنتين في مدرسة للعطور أو أن يكون فنانًا أديبًا كي يتمكن من التعبير عن تجاربه الشمية. في الحقيقة، رغم جمال التجليات الحسية الموصوفة في رواية بروست فإنني موقن بأننا نستطيع استلهام دروس مساوية لها في العمق من الذكريات الرائحية التي تم الوصول إليها مباشرةً، لا سيما الذكريات الرائحية التي تربطنا بآخرين، لا تلك التي تحمل تجليات سرية تنتظر أن نحيلها فنًّا. كما أن الذكريات التي يتم الوصول إليها مباشرةً ليست دائمًا مقفرة أو مجرّدة أو عقلانية كما يبالغ راوي بروست في تصويرها، وكأننا مخيّرون بين الأمرين: إما العقلانية الهشة أو العفوية العاطفية. وكذلك أعيد القول بأنه لا يوجد تباين قاطع بين الذاكرة الإرادية واللاإرادية[23]. وأعني هنا الذكريات الحسية التي تظهر بشكل طبيعي عندما يروي الناس ذكرى لحظة هامة من تاريخهم، سواء أكانت قريبة أم بعيدة، وسواء أكانت التجربة مُرضيةً أم روحانية أم محزنة أم مؤلمة أم حتى مروّعة.

وبالحديث عن الذكريات المروّعة، لنعرّج في إيجاز على سيرتين مؤثّرتين من فداحة الرعب الموصوف فيهما، كي يتبين لنا تأثير الذكريات المسترجعة. والكتابان هما سيرتان ذاتيّتان لناجيين من معتقل أوشفيتز النازي، وللرائحة في ذكرياتهما دور نموذجي رغم صغره، في رأي هانز رينديرباخر في نقاشه الجميل لهما. الكتاب الأول بعنوان «خمس مداخن: قصة أوشفيتز»[24] من تأليف أولغا لينغيل. في عام 1944م حُشرت أولغا وزوجها وطفلاهما

---

(23) للاطلاع على تأويل مقارب لحادثة الحلوى البروستية، انظر مقال (Cognitive Realism and Memory in Proust's Madeleine Episode) لإيميلي تروشيانكو المنشور في مجلة (Memory Studies) المجلد 6 العدد 4 (2013)، الصفحات 437-456 http://mss.sagepub.com

(24) انظر كتاب (Five Chimneys: The Story of Auschwitz) لأولغا لينغيل بترجمة إنجليزية للمترجمين كليفرد كوك وبول وايز (نيويورك، زوف دايمز، 1947)

ووالداها في مقطورة لنقل المواشي، ومعهم ستة وتسعون شخصًا في رحلة جحيمية استغرقت ثمانية أيام، أخذتهم من ترانسيلفانيا إلى أوشفيتز. حُرموا فيها من الطعام ومن خصوصية التغوّط، ولم يُعطوا ماءً إلا مقابل أي قطعة ثمينة لم تُجرّد منهم بعد، والأمرّ أنّهم كانوا مجبرين على الجلوس فوق جثث أولئك الذين ماتوا في الطريق، تختلط أنفاسهم بنتانة مقززة مصدرها الجثث المتحللة. وبعد أن وصل الناجون منهم إلى أوشفيتز، وسيق الأطفال والعجائز إلى محارق الغاز، حملت الرياح رائحة جديدة إلى أنوفهم، «رائحة غريبة، مقرفة، فيها حلاوة»، طمأنهم أحد الحرّاس أنها مجرد رائحة مخبز المعتقل. لكن سرعان ما علموا الحقيقة، وكانت تلك الرائحة تغطي المخيم كالملاءة يومًا وراء يوم. ثم بدأت رائحة أخرى تزكم أنوف الواصلين الجدد: رائحة أجساد المعتقلين، روائح قوية امتزجت بكتلة الصُنان البشرية. تكتب لينغيل: «أثار قطيع النسوة القذرات ذوات الروائح الخبيثة اشمئزازًا عظيمًا في نفوس من صاحبهن، بل حتى في نفوسهن». أُنتزع المعتقلون من روتين النظافة الحضرية الذي اعتادوه في مدن أوروبا منزوعة الرائحة، فكان وقع المهانة والهوان المنعكس في روائحهم عليهم شديدًا، وهذا ما فرّق بينهم ووحّدهم في آن واحد، في انصهار من البؤس والكَلَم. وَصَمتهم نتانتهم وأسمالهم بالنبذ والانحطاط بين حرّاسٍ وموظفين يرتدون ملابس نظيفة ويستطيعون الاستحمام والتطيّب. وكان ابتلاء النساء أشدّ بوجود «الملاك الأشقر»، وهي سجّانة نازية مرعبة كان من مهامها التجوّل بينهن لاختيار ضحايا المحرقة في كل يوم. تقول لينغيل إن المعتقلين كانوا مفتونين برائحة عطرها النادر والروائح الفاتنة التي كانت ترش شعرها بها. كان استعمال السجّانة الكثيف للعطور:

> الناب الأشد فتكًا في فك وحشيتها. كان المعتقلون يستنشقون تلك العطور بفرحٍ، فإذا ما غادرتنا ورجعتْ تلك الرائحة المقززة

القابضة، رائحة اللحم البشري المحترق، تزحف من حولنا وتربض فوق المعتقل، ازدادت حالتنا تأزّمًا ويأسًا.

السيرة الثانية هي سيرة بريمو ليفي التي تضمّنت سردًا لأيام اعتقاله في أوشفيتز، وهي وإن كانت أقلّ شناعةً فإنها مساوية لسيرة لينغيل في دقة الوصف[25]. كان ليفي كيميائيًا، ولهذا أُرسل بعد العام الأول من وصوله إلى أوشفيتز للعمل في مختبرات مصنع بونا التابع للمعتقل خلال النهار، فجُنّب أسوأ ما وصفته لينغيل. يذكر ليفي ومضة ذكرى أثارتها رائحة وقعت في اللحظة التي خطا فيها أول مرة داخل مختبرات بونا. جعلته الرائحة «يتراجع مصعوقًا كأنما ضربه أحدهم بالسوط: رائحة عطرية واهنة تختص بها مختبرات الكيمياء العضوية». انتقل في لحظات إلى دراسته الجامعية في إيطاليا في يوم ربيعي، لكن سرعان ما تبخّرت الصور والأحاسيس. وبالرغم ما كان لليفي من مميزات في أثناء عمله في المختبرات من تدفئةٍ وماء وفير، فقد لاحقته واثنين من المعتقلين معه العاملين في المختبرات سخريةٌ لاذعة بسبب رائحتهم، وعندما سأل ذات مرةٍ إحدى الموظفات سؤالًا صدّت عنه واستدارت وأمرت حارسًا قريبًا ألا يسمح لهذا «اليهودي القذر» بإزعاجها مرةً ثانية. ومن جملة المهام التي كُلّف ليفي بها في العام الذي سبق عمله في المختبرات معاونة معتقلَين آخرين في تنظيف خزّان وقود تحت الأرض. فوجد في أحد الأيام وهو يخرج من ظلام الخزّان «أن الجو دافئ بالخارج» وأن «الشمس نشرت رائحةً خافتةً من الدهان والقطران من تراب الأرض المشبَع بالزيت، فذكّرتني بإجازة قضيتها في طفولتي عند البحر». ولكن لم يكن لديه الوقت كي يستمتع باللحظة أو يستكشف ما رافقها من أحاسيس، لأنه كان يتعين عليه وعلى رفيقيه متابعة العمل.

(25) انظر كتاب (Survival in Auschwitz and the Reawakening: Two Memoires) لبريمو ليفي بترجمة إنجليزية للمترجم ستيوارت وولف (نيويورك: سامت بوكس، 1985).

إنه لمن العسير الإتيان بمثال على الاختلاف الأدبي والشمي أعظم من هذا الذي بين هذه الذكريات الرائحية من المعتقلات النازية وأوصاف بروست للذكريات اللاإرادية التي ملأت قلب راويه بالسعادة والإحساس بالخلود. لا نجد في مذكّرات أوشفيتز شعورًا بالبهجة مع تصادف تجربتين حسّيتين، حاضرة وماضية، بل شعور بائس بالهوة التي تفصل بين العالم في الخارج والأحوال اللاإنسانية في الداخل، حيث تعلق رائحة اللحم المحترق في الهواء. ولأن تلك الروايات الشاهدة لما جرى في المعتقلات لا ترمي إلى تحويل الذكريات الحسية إلى أعمال فنية رفيعة فإن صراحة الكتابات تنشّط الخيال، ليس لتجربة شمّ تلك الروائح فحسب بل للإحساس بالألم النفسي الذي صاحبها. رائحة تفحّم الأجساد ونتانة المساجين في المعتقلات حقيقةٌ يومية خانقة، ولكنها أيضًا إشارة: ليست إشارة إلى الخلود في الزمن، ولا تتطلب تخليدها في عمل فني مستديم، بل إشارة إلى الوحشية والمهانة والموت، إشارة أضحت في تلك المذكرات شهيدًا ونذيرًا. حتى تلك التجارب المرتبطة بالروائح الإيجابية، كعطر السجّانة الفاتن أو رائحة مختبر الكيمياء في الجامعة، هي تذكير إضافي بواقعية الحبس المريرة. في وهلات تعبر سريعًا تستحضِر أشياءُ مثل رائحة «الدهان والقطران من تراب الأرض المشبّع بالزيت» تعريضًا عابرًا لإجازة منسية منذ الطفولة وصلات القرابة والصداقة، قبل أن يضيّق واقع الحبس والموت خناقه بسرعة مرة أخرى. ثم إنَّ أيَّ لمحات من الخلود يسترقها المرء في تلك المعتقلات تكون في لحظات التكافل الإنساني النادرة، لا في التجلّيات الحسية. وفي هذا برهان أنه بالرغم من أن مذكّرات لينغيل وليفي في المعتقل النازي هي روايات شهود ولم يُقصد أن تكون «أدبًا»، فإن بساطتها وصراحتها تعني أن بإمكان المؤلّفين غير المحترفين غالبًا الإفصاح عن الروائح في لغةٍ بليغةٍ مقنعة، كما تسنّى ذلك لأبرع الأدباء.

خاتمة

هل الجماليات الشمّية ممكنة؟

افتتحنا هذا الكتاب بأمثلة للأعمال الفنية الشمية، من المجسّمات والأعمال التشاركيّة، إلى تهجين الروائح في الفنون المسرحية والموسيقية، وعرض العطور في معارض الفنون. فإذا كان الفنّ الشمي وتذوّقه الجمالي واقعًا مَعِيشًا، فلِمَ التساؤل إن كانت الجماليات الشمّية ممكنة؟ نحن نتساءل لأننا -كما رأينا- نقيم الحجة على مسألة من مسائل الموروث الفلسفي العريق، التي يعود تاريخها إلى كانط وهيغل على أقلّ تقدير، التي ما زال كثير من الفلاسفة المعاصرين يؤمنون بصحّتها، ألا وهي أن الجماليات الشمية ضربٌ من المستحيل، لأن حاسة الشم ليست ناقلًا وافيًا للابتكار الفني الحقيقي أو التجربة والحكم الجمالي الحقيقي. وتوطّدت هذه المسألة الفلسفية لأنها قائمة على مفهوم فكري سلبي أوسع نطاقًا يهمّش حاسة الشم إلى مجرد أثر نشوئي عديم الفائدة. وقد مثّل هذا التيار داروين وفرويد وغيرهما. وحيث إن بعض ركائز تلك المفاهيم ما زالت رائجة حتى الآن فقد كان من المهم تقديم حجج مخالفة وأدلة داحضة تثبت أن لحاسة الشم الإمكانات الفكرية التي تؤهّلها لتكون أساسًا للجماليات الشمية التأمّلية.

عرض الفصل الأول سلسلة من الحجج المضادة للادعاء بأن حاسة

الشم مشينة، ومعيبة، ومضللة، ومُستغنى عنها، ومن ثم أسندت هذه الحجج في الفصل الثاني بأدلة من العلوم العصبية وعلم النفس تثبت تفوّق البشر في رصد الروائح والتمييز بينها وتعلّم الجديد منها. ولكن جاء الفصل الثالث بأدلة تجريبية تزعم أنها تثبت أن حاسة الشم عاطفية هيدونية، وأنها تعمل لاشعوريًا، وأن الشخص العادي غير قادر على التعرّف على الروائح أو وصفها، وأن أحد أسباب ذلك هو الافتراض بفقر اللغات البشرية في التعبير عن الروائح. وفي هذه المرحلة وجدنا أن مسعانا في إقامة الحجة بإمكانية وجود جماليات شمّية موجّهة معرفيًا مهدّد بالخطر، حتى عثرنا على أدلة من دراسات عصبية أخرى ترى أن هذه العيوب قد لا تكون مشتركة عالميًا بين جميع شعوب الأرض، والدليل أن خبراء الشم (وتحديدًا نقصد هنا الخبراء في تذوق النبيذ وفي صناعة العطور) قادرون على التمييز المعرفي الدقيق وإصدار الأحكام النوعية السليمة للروائح. وكذلك تحدّثنا عن علم نفس العواطف وفلسفة العواطف لتفنيد ادعاء من يفصل بين حاسة الشم باعتبارها عاطفية وحاستي البصر والسمع باعتبارهما فكريّتين، وعليه نكون قد أزحنا أول عائق رئيس لإمكانية تأسيس الجماليات الشمية.

ولكن العالم لا يحوي إلا عددًا قليلًا ممن نعدّهم خبراء في الشم، ولهذا انصرفت عن الحجج التي قوامها الأساس أدلة علم النفس والعلوم العصبية إلى الحجج القائمة على أدلة من العلوم الاجتماعية والإنسانية، كي أبيّن إمكانية وجود جماليات شمية صالحة للتطبيق من جميع أفراد المجتمع. فرددتُ على الادعاء بأن حاسة الشم من مخلّفات النشوء البشري وأنها عديمة النفع للبشر باقتباس أدلة حديثة على أهمية الشم في التطوّر البشري، وتتبع أهميتها الاجتماعية والثقافية في تاريخ الشعوب الغربية

وغير الغربية. وبهذا أزحتُ ثاني عائق رئيس لإمكانية تأسيس الجماليات الشمية.

ولكن أكثر التهديدات خطورةً على الجماليات الشمية هو الزعم أن حاسة الشم مصمتة، ومردّه هو دراسات بحثية تظهر أن الشخص العادي غير قادر على التعرّف على الروائح بدقة بسبب عيب فيزيولوجي بشري مزعوم، ولا التعبير عن تجاربه الشمية لغويًا بسبب افتقار لغات البشر عامّةً إلى إمكانات الإفصاح الشمي. ولهذا خصّصت ثلاثة فصول لتكذيب هذين الزعمين الباطلين. فعرضت في الفصل السادس أدلة من علمي الأنثروبولوجيا واللغويات تبيّن تطوّرَ معاجمِ الروائح وتعقّدها واستعمالاتها اللغوية في كثير من الثقافات غير الغربية، ومن ذلك وجود لغات تضم مفردات رائحية مجرّدة ويستطيع متحدّثوها التعرف على الروائح وتسميتها بسرعة. ثم أمعنّا تحليل أعمال من الأدب الغربي (بودلير، ريلكه، وولف، جويس، وغيرهم)، وهي أمثلة حية على تفنيد الادعاء بفقر اللغات في وصف الروائح، وأن البشر غير قادرين بطبيعتهم على التعبير عن التجارب الشمية، وختمنا استطلاعنا الأدبي بتصوير بروست لتجليات الذاكرة اللاإرادية، وتمثيلين مؤثّرين لسطوة الروائح في سير الناجين من الهولوكوست. هذه الأدلة جمعاء تثبت أن البشر واللغات البشرية قادرون على الإفصاح عن التجربة الشمية بما يسند النقاش الجمالي في الشم. وبهذا أزحتُ ثالث عائق رئيس لإمكانية تأسيس الجماليات الشمية.

إن القاسم المشترك بين هذه العوائق الثلاثة التي أزحناها هو أنها مبنية على نمط من التفكير الثنائي يبالغ مبالغة فجّة في قياس الفجوة المعرفية واللغوية بين الحواس العُليا أو الفكرية المزعومة وهي البصر والسمع، والحواس الدنيا أو الجسدية وهي اللمس والتذوق والشم. وقد أثبتنا أن

لحاسة الشم -وإن كانت أضعف فكريًا من البصر والسمع- إمكانات معرفية ولغوية أعظم بكثير مما يفترضه أولئك الذين يستحقرونها وينكرون قدرتها على النهوض بتجارب وأحكام جمالية أصيلة. وذكرنا غير ذات مرة أن حاستي البصر والسمع ليستا خالصتي العقلانية واعيتين لذاتهما شفافتين لغويًا، كما توحي القطبية التقليدية التي تصنّف الحواس بالعليا والدنيا. على سبيل المثال يؤكّد كتاب موري سميث عن الأفلام وجودَ مجموعة من الآليات البصرية والسمعية التي تعمل خارج دائرة الوعي والتحكم المعرفي عند مشاهدة الأفلام. ويستنتج أن إمكاناتنا التمييزية [البصرية والسمعية] تتخطّى إمكاناتنا التعرّفية. وهذا ما يتّسق مع نتائج دراسات نفسية عديدة عن العملية الشمية[1]. وتأكيدًا لهذه النقطة يمكن أن نشير إلى ظواهر عديدة، منها ظاهرة «عمى عدم الانتباه» (inattentional blindness) التي ظهرت في تلك التجربة المعروفة حين طُلب من المشاركين التركيز على ناحية محدّدة من فيديو مزدحم بالعناصر المتحركة، حتى إنهم لم يلاحظوا رجلًا يرتدي زي غوريلا يتحرك في منتصف المشهد. وأستنتج هنا أمرين: أن محدودية الإمكانات المعرفية واللغوية لحاسة الشم ليست مختلفة في طبيعتها عن محدودية إمكانات البصر والسمع، وأن درجة الاختلاف بين هذه الحواس ليست عالية كما يفترض الذين ينفون قدرة حاسة الشم على دعم الابتكار الفني الأصيل والتذوّق الجمالي السليم.

ولكن وإن أقررنا بأن الجماليات الشمية ممكنة فيزيولوجيًا للبشر، فقد يعترض متشكّكٌ عاقد العزم بقوله إنها ليست خيارًا عمليًا يستحق الممارسة، لأنها تتطلب من كل شخص إما أن يكون خبيرًا شمّيًا أو أدبيًا. ويمكن أن نجيبه بأن الكثيرين من الغربيين -وهم ليسوا من صنّاع العطور

(1) انظر كتاب (Film, Art, and the Third Culture) لموري سميث، الصفحة 30

المحترفين ولا ينتمون إلى قبائل نائية- طوّروا مهارة الحساسية الشمية حيال العطور والمنتجات العطرية والنبيذ والأطعمة. وأن بعض الناس ممن لا يملكون أي خبرة مهنية في عالم الشم سعوا عمدًا إلى تنمية حاسة الشم لديهم ووثّقوا تجاربهم. ولنأخذ مثالًا واحدًا فقط على ذلك، وهو بارني شاو مؤلّف كتاب «رائحة المطر المنعشة: الملذات غير المتوقعة من الحاسة الأكثر مراوغةً» (2017م)[2]. شاو بريطاني متقاعد من الخدمة المدنية، قرّر استكشاف الروائح العادية في بيئته وإيجاد طريقة لوصفها. وقد اطّلع على مراجع علم النفس والعلوم العصبية لتحقيق مبتغاه، ولكن جوهر كتابه هو رواية مغامرته، وهو ينطلق ومفكرته بيده يترصّد الروائح في الشوارع أو في متاجر لندن وأسواقها، أو في رحلاته إلى ميناء بورتسمث وغابات دورست، وإلى حديقة فرنسية ذات نباتات عطرية. وأهم ما فعله شاو هو أنه كان يجذب الناس للدخول في نقاشات حول الروائح أينما ذهب. في بورتسمث رآه بعض بناة القوارب يدوّن ملاحظاته فشكّوا في أمره وتصدوا له بجفاء، فلمّا أخبرهم بما يفعله استهزؤوا بتجربته، ولكن سرعان ما انخرطوا في نقاش حول كيفية وصف رائحة القطران والحِبال ورافعة القوارب ووقود الديزل والمطاط الاصطناعي. وفي شركة فحم صغيرة في ريف دورست تحدّث مع العاملين عن رائحة الأخشاب المختلفة التي تُدخل في الأفران لتحويلها إلى فحم، ما رائحتها وهي تحترق؟ وما رائحة رمادها البارد بعد احتراقها؟ أذهلني شخصيًا في هذه النقاشات التي دارت في أماكن العمل والمتاجر والأسواق فصاحة المتحاورين، وأنه بالرغم من صعوبة إيجاد الكلمات لتوصيف الروائح فإن نقاشًا قد دار فعلًا بين الناس عنها. وفي نهاية الكتاب يطرح شاو عددًا من الاقتراحات التي تساعد الشخص على التعرّف على

(2) انظر كتاب (The Smell of Fresh Rain: The Unexpected Pleasures of Our Most Elusive Sense) لبارني شاو (لندن: آيكون بوكس، 2017).

الروائح ووصفها في لغتنا اليومية المبسّطة دون أي اعتماد على صور أدبية متفاصحة[3]. فإذن جهود شاو الإثنوغرافية واللغوية -بالإضافة إلى سيرتي ناجي الهولوكوست التي استعرضناها آنفًا- دليل على أن المرء ليس في حاجة إلى أن يكون متمرّسًا في المهن الشمية أو محترفًا في الفنون الأدبية كي يحسن التعبير عن الروائح لغويًا ويدخل في نقاشات فكرية حولها.

(3) المرجع السابق، الصفحات 267-286 يقدّم شاو في كتابه وصفًا موجزًا لنحو مائتي رائحة عادية، وهو جهد خارق في الحقيقة، وإنْ الفيتُ كثيرًا منها غير مرضٍ، ولكن تظل قيمة كتابه في كونه شهادة شخصية عن الروائح وتحليل إثنوغرافي من شخص غير متمرس.

القسم الثالث

اكتشاف الفنون الشمية

تمهيد

ما الفن الشمّيّ؟

في بداية الألفية الجديدة ربحت الفنانة هيلغارد هاوغ (Helgard Haug) منافسة بين الفنانين لابتكار قطعة فنية تُعرض في محطة برلين ألكسندر بلاتس التي كانت يومًا في قلب برلين الشرقية سابقًا. وكان العمل عبارة عن تقطير لروائح المحطة في عصرها الاشتراكي، محفوظة في قوارير زجاجية صغيرة تُصرف من آلة بيع خلال عام 2000م. طلبت هاوغ من أحد صنّاع العطور المحترفين تركيب هذه الرائحة التي أطلقت عليها اسم (U-deur) بناءً على انطباعها عن روائح المحطة في الماضي، روائح مواد التنظيف والزيوت والكهرباء والخبز من كشك المخبز. ثم دعت هاوغ الناس ليدوّنوا استجاباتهم، فكانت النتائج مذهلة. كتب الناس أن قوارير الرائحة الصغيرة استحضرت في أذهانهم ذكريات وارتباطات روائح برلين المنقسمة، ومنها مثلًا رائحة المحطات «الميتة» التي كانت قطارات مترو برلين الغربية تعبر من خلالها بعد بناء الحائط، وذكريات أرشيف الشتازي (الشرطة السرّية) الذي كان يضم جوارب ومناديل وغيرها من المتعلقات الشخصية المشبّعة برائحة أجساد المنشقين والمجرمين من ألمانيا الشرقية[1].

(1) انظر الورقة البحثية المقدّمة من مارغريت موريس بعنوان (Burnt Offerings (Incense): Body Odors and the Olfactory Arts in Digital Culture) لعام 2000، وأشكر موريس لإرسال نسخة من ورقتها إليّ. وانظر أيضًا مقال (The City, Distilled) لجيم دروبنيك المنشور في كتاب (Senses and the City) بتحرير مادلينا دايكونا وآخرين (فيينا: إل أي تي فيرلاغ، 2011)، ص 259-261

يمكن أن يُعدّ عمل هاوغ نموذجًا تقليديًّا للفن المعاصر الذي يستعين باستراتيجيات منها الأعمال التركيبية والتشاركية (أي مشاركة الجمهور). وقد يشتكي بعض منظّري الجماليات المتحفّظين من أن هذه الأعمال التي تشبه عمل هاوغ أقرب إلى أن تكون تجارب اجتماعية من كونها فنًّا جادًّا، ولكن معظم باحثي الجماليات اليوم يقبلون بمبدأ أسماه بروفسور الفلسفة ديفيد دايفز «القيد البراغماتي» عند التنظير حول الفنون: وهو ينص على ضرورة توافق مفاهيمنا الجمالية مع أفضل الممارسات في عالم الفن نفسه. ومن منطلق هذا المبدأ فإن أعمالًا مثل (U-deur) لهاوغ أو «الخوف من الرائحة ورائحة الخوف» لتولاس تعد أمثلةً على الفن الذي تعرّض للتحوّل المفاهيمي و«ما بعد الخامة» الذي بدأ في الفنون (الرفيعة) منذ ستينيات القرن العشرين، ممهدًا الطريق لاستعمال أشكالٍ وتقنيات ومواد وخامات جديدة، ومنها الروائح. وبالرغم من الجدل الحامي بين باحثي الجماليات الفلسفية حول تعريف مفهوم الفن الرفيع في ضوء هذا التحوّل المفاهيمي، فإن كل البدائل التعريفية المطروحة حاليًّا تحاول تضمين التجارب الفنية «ما بعد الخامة» و«المفاهيمية» فيها.

أما فيما يخص دور التجربة والحكم الجمالي في تذوّق هذه الأعمال فقد يظن ظانٌّ أنه إشكالي، لا سيما أن بعض الفنانين المعاصرين ابتكروا عمدًا أعمالًا من النوع الذي سمّاه النقاد من أمثال هال فوستر «مضادة للجمالية»، وهي أعمال لا تهدف إلى استثارة أيّ لذّات حسّية، ناهيك بالإحساس بجمالها. ولكن لا يمكن التعميم بأن النية المضادة للجمالية هي من خصائص كل أشكال الفن المعاصر، ومنها الفنون الشمية. فمفهوم «المضاد للجمالية» يتّخذ ظلمًا في بعض الأحيان قالبًا شكليًّا بائدًا لما يعنيه الاهتمام بالخصائص «الجمالية»، فتنحصر وتضيق في الأفكار التقليدية

عن الجمال أو اللذة السامية بأنقى أشكالها[2]. ومن العوامل التي تزيد الأمور تعقيدًا في حالة الفن الشَّمِّيّ هو أن معظم الأعمال الفنية الشمية هجينة، فإما أنها تستعمل الروائح لتعزيز نوع فني تقليدي رفيع، مثل المسرح والأفلام والموسيقا، أو أنها تدمج الروائح في أعمال تركيبية أو أدائية أو تشاركية متعددة الحسِّية، مثل (U-deur) لهاوغ. في الحالة الأولى، وهي استعمال الروائح في المسرح والأفلام والموسيقا، فإن الجدل حول مكانة هذا الفن وعلاقته بالقيم الجمالية عقيم، لأن هذه الألوان الفنية التي هُجِّنت الأعمال الشمية معها مقبولة من أمد بعيد على أنها فنٌّ (رفيع)، وكانت محلّ دراسة النظريات الجمالية منذ نشأتها. وبما أن ثمة مذاهب نقدية متأصّلة للاستدلال على الاستجابات الجمالية إزاء الأنواع الفنية الأصلية (المسرح والأفلام والموسيقا)، فإن الجانب الشمي من هذه الأعمال قد يتطلّب من المنظِّر أو الناقد تأقلمًا بسيطًا، لكنه حتمًا لن يبدأ في دراسته لها من الصفر. وهذا يدفعنا إلى التساؤل: هل المنهجية «الجمالية» للأعمال الفنية المفاهيمية أو التشاركية، مثل عمل (U-deur) لهاوغ، هي أنسب وسيلة للتعامل مع هذه الأعمال الفنية؟ إن فكّرنا بالأمر من منظور أن التذوّق الجمالي مستند إلى استجابة حسيّة فورية للخصائص المُدرَكة، فالإجابة إذن على الأرجح لا. ولكن كما تباينت وتنافست تعريفات الفن المختلفة التي وضعها فلاسفة الفن المعاصرون (انظر الفصل 11)، كذلك تتباين وتتضاد مفاهيم عديدة للخصائص الجمالية، والتجربة الجمالية، والحكم الجمالي. وبعض تلك التعريفات تفسح مجالًا للجوانب المفاهيمية للفن والجوانب الحسية والشكلية.

تكتب الفيلسوفة إليزابيث شليكيتز حول هدف الأعمال المفاهيمية:

---

(2) انظر كتاب (The Abuse of Beauty) لآرثر دانتو (شيكاغو: أوبن كورت، 2003)

«يجب أن «نجرّب» الفكرة، لا أن نفكّر بها فحسب. وهذا يعني التأمُّل في كل سمات الفكرة التجريبية ومنها السمات الجمالية»[3].

ولكن حتى لو نظرنا إلى التجربة الجمالية من منظورٍ تقليدي يعرّفها على أنها الاستجابة الحسيّة الفورية للخصائص المُدرَكة، فثمة طريقة يمكن من خلالها أن نؤكد أن للاستجابات المناسبة تجاه الأعمال المفاهيمية مثل عمل هاوغ مكوّنًا جماليًا. فعمل (U-deur) لهاوغ قدّم للمشاركين تجربة تجمع بين أفكارهم وذكرياتهم عن محطة ألكسندر بلاتس القديمة من جانب، والتجربة الحسيّة/الإدراكية التي تتمثّل في استنشاق الرائحة التي استحضرت تلك الذكريات من الجانب الآخر. وربما كان الزوّار المشاركون في عمل (U-deur) في المحطة أكثر تنبّهًا ووعيًا بجوانبه المفاهيمية من جوانبه الإدراكية، ولكن لا يمكن التفريق بين هذين الجانبين، لا في العمل نفسه ولا في تجربة التعرّض له. حتى إن كان معظم الناس لا يلقون بالًا عادةً للروائح المحيطة بهم أو لا يفكرون بوعي بصفات كل رائحة، فإن إقحام الأعمال الفنية الشمية المسيّرة إدراكيًا، مثل (U-deur)، يأتي تحديدًا للفت انتباههم إلى صفات معيّنة في الرائحة أثارت فيهم -في هذه الحالة بعينها- جملة من الارتباطات الماضية.

فإذا سلّمنا بصحة هذه الحجة العامّة باعتبار قيمة الأنواع الهجينة من الفن الشّمّيّ من حيث التذوّق الجمالي، تظلّ بضعة إشكالات مبدئية صعبة يجب حلّها. أحدها يتعلق بالاختلافات بين غالبية الأعمال الفنية الشمية وهي الهجينة، والأعمال الفنية الشمية «الخالصة» نسبيًا، مثل تركيب العطور سواءً على يد فنانين أو صنّاع عطور محترفين. سيكون من

(3) انظر مقال (The Aesthetic Value of Ideas) لإلبزابيث شليكينز المنشور في كتاب (Philosophy and Conceptual Art) بتحرير بيتر غولدي وإليزابيث شليكينز (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2007)، الصفحة 86.

العسير طبعًا ابتكار أي عمل من أعمال الفن الشَّمّيّ من الروائح فقط، لأنه لا بُدَّ من وجود ناقل أو حاوية لجزيئات الرائحة إلى أن تُطلق في الهواء، مثلما لا وجود لأي عمل طلائي «خالص» (حتى اللوحات أحادية اللون) دون أي يكون للطلاء سطح يتمسك به، وإن كنتُ أرجّح أن أحدًا ما في مكان ما عَرَض بعض الدلاء أو الأنابيب المليئة بالطلاء على أنها «لوحة». حتى في عمل كلارا أورسيتي الفني «بورتريهات ذاتية بالرائحة» (Self-Portraits in Scent) المعروض في بداية التسعينيات، الذي تضمّن روائح صناعية محاكية لروائح جسدها، كان لا بُدَّ فيه من استعمال ناقل لجزيئات الروائح (الكحول)، وإما قارورة موضوعة على الطاولة أو جهاز موزّع للروائح معلّق على الجدار لنشر الرائحة. أما عمل هاوغ (U-deur) الذي تضمّن كذلك احتجاز جزيئات الرائحة في الكحول فهو قطعًا عملٌ فني هجين، لأنه كان في آنٍ واحدٍ عملٌ تركيبي (كانت القوارير الصغيرة داخل آلة بيع في محطة المترو)، وعمل تشاركي (يجب على الجمهور القيام بأفعال محددة، مثل: اختيار قارورة من الآلة، وشمّها، وترك تعليق على استجابته نحوها).

وإلى هذين النوعين من الأعمال الفنية الشمية «الخالصة» و«الهجينة» نضيف نوعًا ثالثًا محتملًا، وهي الأعمال الفنية -كاللوحات والموسيقا والأدب- التي **تمثّل** الروائح. فمثلًا، هل يمكن أن تكون الأعمال الأدبية كالتي اطّلعنا عليها من وولف وبودلير وجويس وبروست التي تبرز التجارب الرائحية إلى حدٍّ ما أعمالًا فنية شمية؟ الإجابة الواضحة هي لا. فكون القصيدة أو الرواية (أو اللوحة أو المقطوعة الموسيقية) تمثّل أو تستحضر أو تعبّر عن **فكرة** الروائح لا يعني بالضرورة أنها عمل فني شمي، مثلما القصيدة أو الرواية التي يكون محورها الموسيقا ليست عملًا موسيقيًّا. وجود رائحة حقيقية في العمل الشمي متطلب حتمي، أو كما يقول الفيلسوف الناقد

رولان بارت: «البراز عندما يُكتب لا يُشمّ»[4]. ولكن إن بلغ تأثير بعض الأعمال الأدبية أو السينمائية أو الموسيقية على مخيّلتنا أن بإمكانها استثارة عواطف حقيقية فينا، كما يقول كثير من الفلاسفة، أوليس من الممكن أن يجعلنا نصٌّ أدبيّ خلاب كالذي أوردناه عن بودلير نتخيل أو نستجيب للغته كما لو كنّا نستنشق الروائح الحقيقية التي وصفها؟ اطّلعت عالمة الأعصاب الباحثة في الأدب جينا غابرييل ستار على بعض أدلة دراسات علم الأعصاب التي تثبت أن المناطق الدماغية التي تنشط عندما يستحضر الأدبُ صورًا متخيّلة في أذهاننا هي نفسها التي تنشط أثناء الإدراك الفعلي للرائحة، وبأنماط مشابهة[5].

وثمة أمثلة قليلة على أعمال أدبية كانت هي جزءًا من أعمال فنية شمية هجينة، منها المشروع التعاوني الذي دشّنه الفنان براين غولتزنلتشر (Brian Goeltzenleucter) بعنوان «سِيَرٌ شمّية» (Olfactory Memoirs) (2015)، وتضمّن بخّ روائح محددة في أثناء تلاوة بعض الكتّاب لنصوصٍ ألّفوها عن ذكريات روائح طفولتهم. وأتبع غولتزنلتشر ذلك بابتكار رائحة عطرية مصاحبة لقراءة قصيدة للشاعرة آنّا فان شيتلين ضمن فعاليات معرض «متلاشٍ! معرض للشعر والرائحة» (Volatile! A Poetry and Scent Exhibition) الذي أقامته مؤسسة الشعر في شيكاغو من 11 ديسمبر 2015م حتى 19 فبراير 2016م[6]. وقبيل افتتاح هذا المعرض صدر عدد من «مجلة الشعر» التي تنشرها المؤسسة متضمّنةً كبسولة دقيقة فيها رائحة صنعتها خصيصًا داردي إس آند دورغا (D.S. & Durga)، لتكون الرائحة المصاحبة

(4) انظر كتاب (Sade, Loyola, Fourier) لرولان بارت بترجمة إنجليزية للمترجم ريتشارد ميلر (باريس: سوي للنشر، 1971)، الصفحة 140

(5) انظر كتاب (Feeling Beauty: The Neuroscience of Aesthetic Experience) لجينا غابرييل ستار (كامبردج- ماساتشوستس: مطبعة معهد ماساتشوستس للتقنية، 2013، الصفحة 75

(6) أقيم المعرض بتنظيم ديبرا رايلي بار.

لإحدى قصائد الشاعر جيفري سكينر[7]. هذا التهجين بين قصيدة ورائحة حقيقية يبرز لنا إشكاليتين؛ أولًا: ماهية العمل، هل نتحدث عن ثلاثة أعمال فنية: قصيدة، ورائحة، وتوليفة القصيدة والرائحة؟ ثانيًا: هل يرفع الجانب الرائحي للعمل من قيمة القصيدة، أم أنه يشتّت التجربة الأدبية؟ لم تطرأ هذه الإشكالات عندما عرض الفنان البرازيلي إدواردو كاك عمله «الشعر العطري» (Aromapoetry) (2011م)، وكان من أعمال معرض «متلاشٍ!»، والعمل عبارة عن كتاب فني باثنتي عشرة رائحة مركّبة خصيصًا له، ومدمجة في طبقة نانوية من الزجاج ذي الثقوب المتّسعة نسبيًا تشكّل «صفحات» الكتاب، ومن كل صفحة تنبعث «قصائده» (المكوّنة من 1-12 جزيئًا) وما على القارئ/الشامّ إلا تقليب الصفحات والاستنشاق، وعليه فإن هذا العمل الفني شميٌّ «خالص». وقد يسأل سائل بالطبع أين «الشعر» في عمل كاك، أم أن الشعر المقصود مجازي؟[8] ولكن على أي حال، إنّ وجود الشعر الشمي «الخالص» مثل عمل كاك، ووجود الأعمال الهجينة المقدّمة في معرض «متلاشٍ!» في مؤسسة الشعر على اختلاف أنواعها يستحثّنا على طرح هذا السؤال مرة أخرى: ما الفن الشّمّيّ؟

ولا مثال على مدى إبهام المصطلح «الفن الشّمّيّ» أفضل من التضادّ بين معرضين مهمين أقيما خلال الأعوام العشرة الماضية. ذكرت الأول في فصلٍ سابق: وهو معرض «فن الرائحة: 1889-2012» الذي أُقيم في متحف الفنون والتصميم في عامَيْ 2012-2013م، وعُرض فيه اثنا عشر عطرًا كلاسيكيًا تجاريًا، كأن العطور هي النوع الوحيد من الأعمال الفنية

(7) قصيدة (The Bookshelf of the God of Infinite Space) المنشورة في مجلة (Poetry Magazine) المجلد 207 العدد 3 (ديسمبر 2015).

(8) يذكر كاك أن كتابه أول كتاب في العالم «مكتوب بالروائح فقط». انظر الموقع. https//www.ekac.org/armapoetry.htlm

الشمية. ولم يذكر تشاندلر بور -الذي كان منصبه في ذلك الوقت مدير الفن الشَّمِّيّ- ولا منشورات المعرض قط وجود أعمال شمية كالتي ابتكرتها سيسيل تولاس أو كلارا أورسيتي أو بيتر دي كوبير، ناهيك بالأعمال المشابهة لعمل (U-deur) لهيلفارد هاوغ. وعلى النقيض من هذا أقام متحف تنغولي في بازل عام 2015م معرضًا للفن الشمي بعنوان «Belle Haleine: رائحة الفن»، ولم تُعرض فيه إلا الأعمال الفنية المفاهيمية، والتركيبية، والأدائية، والتشاركية القائمة على استعمال الروائح، ولم يكن من ضمنها أي عطر تجاري[9]. والتضاد ذاته قائم في كتابات المنظِّرين ونقاد الفن. فالفيلسوفة شانتال جاكي في مقدمتها لندوة «الفن الشَّمِّيّ المعاصر» (2015م) تمنح العطور مكانًا أساسيًّا في منظومة الفن الشَّمِّيّ، إلى جانب الأعمال المسرحية المتضمنة روائحَ، والأعمال الشمية متعددة الوسائط المعروضة في المعارض الفنية. أما مؤلّفات جيم دروبنيك الكثيرة حول الفن الشَّمِّيّ فلا تكاد تتطرق إلى العطور التقليدية ولا العروض المسرحية التي تصاحبها روائح، بل تركز على الأعمال متعددة الوسائط المعروضة في معارض ومتاحف الفنون البصرية[10].

أرى أن ما يجلي غموض المصطلح هو تخصيص مصطلح «الفنون الشمّية» بالجمع مظلةً لأي عمل فني (منحوتات أو أعمال تركيبية أو مسرحيات أو قصائد أو عطور أو غيرها) يعطي متعمّدًا مكانة مميزة لاستعمال روائح حقيقية فيه، وتخصيص مصطلح آخر لألوان الفنون

(9) انظر مجموعة المقالات المقدمة في الندوة المقامة على هامش المعرض، وتضم قائمة للأعمال المعروضة بعنوان (Belle Haleine- The Scent of Art, An Interdisciplinary Symposium) بتحرير ليسا أنيت أهلير وأنيجا ميولر السباش (بازل، متحف تنغولي، 2015)، ص 148-151

(10) انظر مقدمة شانتال جاكي في كتاب (L'Art olfactif contemporain) بتحرير شانتال جاكي (باريس: كلاسيك غارنييه، 2015)، الصفحات 7-16. ويمكن الاطلاع على مناقشة جاكي المذكورة سابقًا حول العطور بصفتها صنفًا فنيًّا في كتابها (Philosophie de l'odorat)، ص 223-303

الشمية المتفرّعة التي يبتكرها فنانون محترفون بقصد عرضها في المعارض والمتاحف الفنية. وعليه، فإن التعريف المعتمد لشرح بقية فصول هذا الكتاب لمصطلح الفنون الشمية -أو «روائح الفن» عامةً- هو: «الاستعمال **المتعمّد** للروائح **الحقيقية** بصفتها مكوّنًا **مميّزًا** للعمل الفني»، سواء أكان هذا العمل يتألّف من روائح «خالصة» كالعطور والبخور أو هجينًا بين الروائح وناقل يحملها. ولشرح التعريف نقول أولًا إن وجود الروائح لا بد أن يكون **متعمّدًا** وليس عارضًا، لأن أي مادةٍ أو نشاط مستعمل في تكوين أي عمل فني سوف تنبعث منه على الأرجح رائحة ما، ولكن إن أردنا أن ندخل في نقاش حول «الفنون الشمية» التي يمثّلها العمل فيجب على مبتكره أن يقصد ملاحظة المتلقين لرائحته، بغض النظر عما إن كانت الحواس الأخرى أيضًا مأخوذة في الاعتبار. أما المعيار الثاني وهو أن تكون الروائح **حقيقية** فهو يقصي الأعمال الفنية كالقصائد والروايات واللوحات التي تشير إلى الروائح وحاسة الشم أو تمثّلها، لأنها لا تحفّز النظام الشمي لدى الإنسان بشكل مباشر أو غير مباشر. والمعيار الثالث والأخير وهو أن تكون الروائح مكوّنًا **مميّزًا** يعطي العمل الفني بعدًا مختلفًا فهو يعني أن المرء لا يستطيع فهم العمل وتقدير قيمته دون أن يأخذ في الاعتبار دور الروائح الموضوعة فيه عمدًا. ويتطلب هذا المعيار الأخير بطبيعة الحال تطبيقًا تأويليًا، لأن الجانب الشمي في بعض الأعمال الفنية الشمية يكون مهيمنًا أحيانًا ومستترًا أحيانًا أخرى. ولإيضاح ذلك أذكر مثالًا المسرحية الموسيقية «نادلة» (Waitress) (2016م) التي قرّر منتجوها إخفاء فرن جهة الأوركسترا كي تنبعث في أرجاء المسرح رائحة فطائر التفاح المخبوزة فيه، ولكن لو لم يفعلوا ذلك فلن تتأثّر التجربة الكلّية للمتفرجين. أما في مسرحية «روائح الروح» (Les parfums de l'âme) لفيولين دي كارني (Violaine de Carné) -التي سنناقشها في الفصل المقبل- فإن تجربة المتفرجين ستكون مختلفة تمامًا دون الروائح

الحقيقية التي تمنح المسرحية ميزتها الفنية. فالروائح الحقيقية إذن، بمختلف أنواعها، التي تعطي الفنون الشمية طابعها المميز هي «روائح الفن» المقصودة في عنوان هذا الكتاب. لكن بالتأكيد هذه المعايير الثلاثة التي أقترحها لوصف الفنون الشمية ليست كافية لوضع «تعريف» صحيح على اصطلاح الفلاسفة، أي إنّه لا يصف بشكل وافٍ الظروف الضرورية التي يجب توافرها للتفريق بين كل عمل من الفنون الشمية والتصنيفات الفنية الأخرى. ولكن من أجل تعيين حدود هذه الظواهر العامة التي نسعى إلى استكشافها في الفصول القادمة فإن هذا التوصيف بنظرنا يكفي.

ولكن إن لم نستعمل مصطلح «الفنون الشمية» لوصف الأعمال الهجينة المعروضة في المعارض والمتاحف بصفتها مجموعة فرعية، فأيّ اسمٍ نستعمل لها؟ يمكن طبعًا استعمال مصطلح «الفن الشَّمّيّ» بالمفرد لهذه الأعمال، لا سيما أن استعماله الآن شائع نسبيًا. ونحن نفعل المثل بمصطلح «الفن» باستعماله مفردًا للحديث أحيانًا عن الفنون البصرية (اللوحات والمنحوتات والعمارة) بخلاف الأدب والموسيقا والدراما المسرحية، وأحيانًا نستعمل صيغة المفرد والجمع معًا للإشارة إلى كل الفنون (الرفيعة) إجمالًا. ولكن ثمة مصطلحات أخرى ممكنة لمعروضات المتاحف والمعارض تستحق التفكير في استعمالها لأنها تزيل الإبهام، ومنها «فن الرائحة» (scent art)، وهو مصطلح استعمله ناقد الفن الشَّمّيّ جيم دروبنيك مرات عديدة، وهو كذلك عنوان مدوّنة مهمة عن الفن الشَّمّيّ يديرها أشرف عثمان[11]. حتى إن مؤرّخة الفن فرانشيسكا باتشي اقترحت مصطلح «scent-ific art» [الفن الرائحي][12]. والمشكلة الوحيدة في هذين المصطلحين [في الإنجليزية]

(11) انظر موقع (Scent Art.net: Stop and Smell the (Olfactory) Art) عبر https://www.scentart.net/tag/ashraf-osman

(12) انظر مقال (Scent-ific Art in Context: Developing a Methodology for a Multisensory) =

أنهما يستعملان كلمة «scent» التي تعني الرائحة المستحبة الخفيفة، ولكن قد لا تكون الروائح التي تدخل في تشكيل الأعمال الفنية متعددة الوسائط مستحبة ولا خفيفة، كما سوف نرى في الفصل العاشر. ومنها عمل دي كوبير الفني «فيروس الشجرة» (Tree Virus) (2008م) الذي جعل زوّار المكان يفرّون من الرائحة، أو عمل ويم ديلفوي (Wim Delvoye) «المذرق» (Cloaca) (2010م) الذي ينتج برازًا اصطناعيًا له شكل البراز الطبيعي ورائحته. ومن المصطلحات الأخرى التي ترد إلى الذهن «smell art» أو «odor art»، ولكنهما يحملان في غالب الأحيان معاني سلبية، كأن نقول بتقزز: ما هذه الرائحة «?What's that smell». إذن بما أن مصطلح «فن الرائحة» (scent art) أخذ يجري على اللسان وفي الكتابات المعاصرة حول الفن الشمّيّ فسوف أستعمله مرادفًا لمصطلح «الفن الشمّيّ» بصيغة المفرد للحديث عن الأعمال الفنية الشمية التي (أ) تدمج الروائح مع المواد الفنية الأخرى أو الوسائط المعروفة فنيًا كالمنحوتات والمجسّمات، (ب) يبتكرها عادةً فنانون محترفون، (ج) تُصنع للعرض في المحافل الفنية المعروفة، كالمعارض والمتاحف[13].

كما أن من مزايا استعمال مصطلح «فن الرائحة» التماشيَ مع التصنيف الشائع لبعض الأعمال الصوتية في الفن المعاصر بمصطلح «الفن الصوتي» أو «فن الصوت». وكلا الفنين الصوتي والشمي (الرائحي) توجّهان تجريبيان ظهَرا منذ التسعينيات في نطاق الفنون الرفيعة المعاصرة. وبما أننا لا نشير إلى الفنّ الصوتي «بالفن السمعي»، بل نعدّ الفن الصوتي والموسيقا مكوّنَيْن

— (Museum) لفرانشيسكا باتشي المنشور في كتاب (Belle Haleine-The Scent of Art) بتحرير ليسا أنيت أهلير وأنيجا ميولر السباش، الصفحات 126-136.

(13) هذا التعريف مشابه لتعريف جيم دروبنيك للفن الشمّي المذكور في مقاله (Smell: The Hybrid Art) المنشور في كتاب (L'Art olfactif) لشانتال جاكي، الصفحات 173-189.

في تصنيف أوسع «للفنون السمعية»، فمن البدهي إذن أن نشير أحيانًا إلى الأعمال المبتكرة في سياق استعراضها في المعارض والمتاحف بمصطلح «فن الرائحة»، وأن نعدّ الفن الشَّمّيّ (فن الرائحة) والعطور والأعمال الهجينة بين الروائح والمسرح والموسيقا والسينما جزءًا من التصنيف الأعمّ وهو «الفنون الشمّية». وليست هذه المقترحات الاصطلاحية بطبيعة الحال سوى محاولة أوّلية هدفها رفع الغموض ودفع الإبهام، وترتيب ممارسات هذا المجال الناشئ متى ما دار حولها الحديث في هذا الكتاب. وأغلب ظني أن مصطلح «الفن الشَّمّيّ» بصيغة المفرد سيظلّ الأكثر شيوعًا للإشارة إلى الأعمال الهجينة المعروضة في المعارض والمتاحف، ولهذا سوف أستعمله كثيرًا هنا.

يتمحور أول فصلين من القسم الثالث حول الإشكالات الجمالية التي تبرز عند الجمع بين الروائح والوسائط والممارسات الفنية المعروفة. أما الفصلان الأخيران فسوف يناقشان المكانة الفنية للعطور. وحيث إننا قد اطلعنا في الفصول السابقة على أوجه التمثيل الأدبي للروائح، وتناولنا بعض الأمثلة على الأعمال الهجينة رائحيًا-أدبيًا، ففي المقدمة التالية سوف نتكلّم عن تمثيل الروائح في الفنون التصويريّة، وبعض المحاولات النادرة لتهجين الروائح الحقيقية مع اللوحات المرسومة. وسوف نؤجّل الحديث عن تهجين الروائح بالمنحوتات إلى الفصل العاشر «النتانة السامية: الفن الشَّمّيّ المعاصر»، لأن النحت شريك رئيس للأعمال الفنية الشمية المعروضة في المعارض والمتاحف والمحافل الفنية.

مقدمة

تصوير الرائحة

من جملة ما عُرض في معرض الفن الشمّيّ «Belle Haleine: رائحة الفن» عام 2015م، بمتحف تنغولي في بازل، صورة واحدة معاصرة: صورة صنعتها الفنانة لويز بورجوا (Louise Bourgeois) بالحفر الإبري عام 1999م، عنوانها «رائحة الأقدام» (The Smell of the Feet)، وفيها صورة جانبية لوجه الفنانة وتحت أنفها قدمان. ويبدو أنها كانت المسؤولة في طفولتها عن نزع حذاء والدها كل مساء، فانحفرت في ذاكرتها رائحة قدميه. يعد التمثيل التصويري لحاسة الشم قليلًا نسبيًا في تاريخ الفنون البصرية، باستثناء الرسوم الكرتونية واللوحات المتسلسلة التي تصوّر حواس الإنسان الخمسة. وعادةً ما تُظهر هذه السلسلة في أوروبا الغربية امرأة في وضع رمزي يوحي بكل حاسّة، فهي مثلًا أنيقة وشابة وتحمل زهرة لتوحي بحاسة الشم. ولكن في سلسلة شهيرة من الصور المنسوجة على أقمشة النجود بعنوان «سيدة وأحاديّ القرن» (Lady and the Unicorn) عام 1500م، تظهر السيدة وهي تنسج إكليلًا من الزهور، وعلى مقربة منها قرد يشم زهرةً انتزعها من باقتها. ومن أشهر الأعمال الفنية المتسلسلة التي تتمحور حول تمثيل امرأة للحواس هي لوحات يان بروخل وبيتر بول روبنس «رمزية الحواس الخمس» (Allegory of the Five Senses) عام 1617-1618م، وتَظهر في لوحة حاسة الشم امرأةٌ متأنّقة جالسة في حديقة الزهور، تقرّب زهرةً إلى أنفها، ولا نرى في الخلفية قردًا، بل أداة لتقطير العطور.

خلال عشرة أعوام في القرن السابع عشر، بدأت اللوحات الهولندية الممثّلة للحواس الخمس تصوّرها من خلال المشاهد اليومية وليس من خلال رمزية المرأة. ومن أهمّ المشاهد اليومية المرسومة هي سلسلة اللوحات الصغيرة التي رسمها رامبرانت في مراهقته، وهي من أعماله القليلة التي نجت من الضياع. وقد عُثر على لوحة حاسة الشم من هذه السلسة مهترئةً في قبو بمدينة نيوجيرزي عام 2015م، ولمّا نُظّفت ظهر تشابهها للوحات رامبرانت الأخرى في السلسلة، مع توقيع الرسّام. وفي اللوحة عجوز تضع خرقة مغموسة على الأرجح بأملاح الشم عند أنف شاب فاقد للوعي.

كذلك برز موضوع حاسة الشم تصويريًا في اللوحات الروائية، مثل اللوحة التي تمثّل إحدى قصص العهد الجديد وهي قيامة لعازر (يوحنّا 11:1-44). لم يبخل الرسّامون في تصوير تلك اللحظة الدرامية وهي خروج لعازر من القبر، وأبرز مثال لوحة جاتّو (Giotto) على جدار كنيسة سكروفيني في بادوفا، التي يظهر فيها الأشخاص المحيطون بلعازر ملثمين إشارةً إلى قوة الرائحة الكريهة الصادرة عن جسده. وفي لوحة دوتشيو (Duccio) عن الموضوع نفسه نرى أقرب الواقفين إلى لعازر يسدّ أنفه بأصابعه، واستعمال هذه الحركة الواضحة يدعونا لتخيّل قوة الرائحة في ذلك الموقف. والأمر صحيح كذلك في الفن الهولندي الذي يصوّر أنشطة الحياة اليومية التي تبعث منها روائح قوية، مثل التدخين. ومنها لوحة منسوبة إلى الرسام أدريان بروير (Adriaen Brouwer) وعنوانها «داخل حانة» (Interior of a Tavern) (1630م)، وتصوّر رجلين ينفخان دخانًا ومن حولهما مرتادو الحانة في عربدة ومجون، حتى إن الكاتب الإنجليزي ويليام هازلت علّق على دخان اللوحة بقوله: «يكاد يصيب الناظر إليه بصداع فظيع»[1].

(1) الاقتباس مذكور بجانب اللوحة المعروضة في معرض دالوتش في المملكة المتحدة.

لكن قد لا تستحضر مخيلة أولئك الذين نشأوا على المنهج الشكلي في تأمل اللوحات (وأنا منهم) تجاربَ الآخرين في الشم أو التذوق، حتى وإن اطّلعنا على أعمال متقادمة في الزمن لا يخفى علينا مقصد صاحبها في استثارة استجابةٍ لمحتواها الشمّي. فإن أردنا نموذجًا يبيّن لنا كيف يتخيّل المرء روائحًا متمثّلة في لوحة تخيّلًا يكاد يحيلها واقعًا، فهو في رواية «ضد الطبيعة» لجوريس-كارل ويسمانس، عندما يتخيّل البطل دي إسانت ما يراه هيرودس في الأميرة سالومي في إحدى لوحات غوستاف مورو الشهيرة لها، وما يشّمه هيرودس منها: «مجنون بعري هذه المرأة المغمورة بعبق المسك، المنقوعة بالأطياب، المتبخرة بالبخور والمر»[2].

لا ندري طبعًا إن كان مورو متعمّدًا أن تثير رسمته لسالومي استجابات شمية قوية، لكننا نعرف رسّامًا حاول في نهاية القرن التاسع عشر تجسيد شعرية الرائحة عبر لوحاته: بول غوغان. عاش غوغان في تاهيتي في مرحلتين مختلفتين من حياته، ووصف الجزيرة وصفًا أسطوريًا من نتاج خياله، واهتمّ بأن تكون أسطورة متعددة الحسية، للرائحة فيها دور مهم. وأشهر ما سَجّل عن إقامته الأولى في تاهيتي عنوانه «نوا نوا» (Noa Noa)، وتعني بالماورية العطر، وكتب أنها «تجسّد رائحة تاهيتي الزكية»[3]. يقول دروبنيك إن «نوا نوا» ومذكّرات غوغان وكتاباته الأخرى في تلك الحقبة تزخر بالإشارات إلى الروائح والعطور. ويحاول غوغان أسطرة نساء تاهيتي فيشبّههن بالطبيعة البكر، ويشبّه روائحهن «بصغار الحيوانات المتعافية ... عطر مختلط، نصفه حيوان، ونصفه نبات ... عطر دمائهن والغاردينيا

(2) انظر رواية (Against Nature) لجوريس-كارل ويسمانس (سوتري- المملكة المتحدة: ديدالوس، 2008)، الصفحة 86

(3) انظر مذكرات بول غوغان بعنوان (Noa, Noa: A Journal of the South Seas) بترجمة إنجليزية للمترجم أو إف تايس (نيويورك: فيرار ستراوس آند جيروه، 1957).

التي في شعورهن»[4]. وتوحي بعض تأملات غوغان بأن ما اعتراه شبيه بما لامس بودلير من تجاوبات بين الألوان والأصوات والروائح. تذكر شانتال جاكي، على سبيل المثال، أن غوغان يركز في وصفه لوحته «Vahine No te Tiare» (المرأة ذات الزهرة) في كتابه «نوا نوا» ليس على النواحي المرئية منها، بل على ما تثيره فيه: «تعبّر الزهرة عن هالتها المعطّرة»[5]؛ وحقًّا ما قال عن عبير الزهرة الفوّاح، فهي زهرة الغاردينيا التاهيتية التي كثيرًا ما تُستعمل في تركيب العطور. ومع غوغان نكون قد وصلنا إلى أقصى إمكانات الفن البصري كاللوحات في التعبير عن الروائح دون اللجوء إلى إشارات إيحائية، كرسم شخصيات تسدّ أنوفها، علمًا بأننا سوف نناقش في الفصل التالي قدرة الأفلام على توليد استجابة ذهنية مكافئة للاستجابة الشمية من خلال الجمع بين التأثيرات الحركية البصرية والصوتية.

بعد سنوات قليلة من وفاة غوغان أصدر الرسام كارلو كارّا (Carlo Carra)، وهو أحد رواد المدرسة المستقبلية، عام 1911م بيانه الفني بعنوان «رسم الأصوات والضوضاء والروائح»، واستهلّه بالقول: «ابتكرنا معشر الفنانين حبًّا للحياة العصرية بديناميكيتها الأساسية: وهي تعجّ بالأصوات والضوضاء والروائح». ولا ريب أنه يقصد احتفاء الرسّامين المستقبليين بالسرعة والضجيج وآليات المدنية العصرية، بملء لوحاتهم بخطوط ديناميكية مندفعة. ولكن يبدو أن كارّا لا يفكر في حديثه عن الروائح بتمثيلها رسمًا، بل بأن الروائح القوية محفّزة على الرسم. «نحن لا نغالي إذ نقول

(4) الاقتباس مذكور في مقال (Towards an Olfactory Art History: The Mingled, Fatal, and Rejuvenating Perfumes of Paul Gauguin) لجيم دروبنيك المنشور في مجلة (Senses and Society) المجلد 7 العدد 2 (2012)، الصفحات 208-196. ويتتبع مقال دروبنيك ثلاثة موضوعات سائدة في تأملات غوغان لروائح تاهيتي: القوة المتجدّدة، وامتزاج الحيوانية والزهور، والقوة الإيروتيكية القاتلة.

(5) انظر كتاب (Philosophie de l'odorat) لشانتال جاكي، الصفحة 212.

إنّ الرائحة وحدها كافية لنختار في أذهاننا أرابيسك الشكل واللون، التي يمكن أن نقول إنها الدافع والحجة إلى ضرورة الرسم». وعن لوحات الرسام المستقبلي يقول كارًا إنها «**لوحات متكاملة**، تتعاون فيها الحواس الخمس كلها بنشاط ... يجب أن ترسم كما يغني السكارى ويتقيؤون؛ بالأصوات والضوضاء والروائح!»[6]. بيان كارًا مثل كثير من منشورات المستقبليين، محشوّة بالمبالغات إلى حد تنافر المعاني، ولكنها أعطتنا حكمة جمالية أصيلة، وهي أن لوحات الفن البصري قادرة على أن تستثير حاسة الشم لدينا بشكل غير مباشر عبر تمثيل أثر الروائح على الرسّام أو الشخصيات المرسومة في اللوحة.

بقيت احتمالية واحدة لم نستكشفها بعد: وهي أن يرفق الرسام مصدرًا رائحيًا مع لوحته، أو أن يدمج روائح فعلية في لوحته. وكلنا نعرف أن للوحات، جديدها وقديمها، رائحة مميزة (وهي رائحة الورنيش غالبًا)، كما لاحظ داروين في زيارته للمعرض الوطني. ولكن ما نقصده هنا هو الاستعمال المتعمد لروائح حقيقية في اللوحات المرسومة، ومنها أنواع كثيرة من الأعمال الهجينة التي يتألف منها التصنيف الذي أسميه «فن الرائحة» أو «الفن الشمّيّ» بالمفرد. والتهجين بين الروائح والمنحوتات كثير الورود -كما سنرى في الفصل العاشر- لكن التهجين بين الروائح واللوحات لا يعدو أن يكون أحد صنفين. الصنف الأول هو أن يرفق الرسام مصدر الرائحة مع الرسمة أو الصورة، وهذا ما فعله الفنان أندرو مارفيك (Andrew Marvick) حين عرض سلسلة من اللوحات التجريدية، وأسفل كل واحدة منها شيء أسماه الفنان «المنصة الشمية»، وهو إناء يحوي عطرًا. صحيح أن بوسع الزائر أن

(6) انظر مقال (The Painting of Sounds, Noises, and Smells) لكارلو كارًا المنشور في كتاب (Futurism: An Anthology) بتحرير لورانس رايني وكريستين بوغي ولورا ويتمان (نيوهايفن: مطبعة جامعة ييل، 2009)، الصفحات 156-159.

يستمتع بالنظر إلى اللوحة دون أن يكلّف نفسه عناء الانحناء كل مرة لشم عطر الإناء، ولكن العمل الفني في مجمله، وكما أراد له الفنان أن يكون، يتألّف من اللوحة زائد المنصة الشمية. فلم تجعلنا أعمال مارفيك الهجينة نتأمل الصلة المشتركة بين الروائح والألوان والأشكال في كل تزاوج للّوحة والعطر فحسب، بل إنها أيقظت وعينا حيال معتقداتنا العامة في تجربة اللوحات والعطور[7].

خلال الأعوام 1996-2002م، عرض بيتر دي كوبير سلسلة طويلة من «لوحات الصابون» (Soap Paintings) التي تلاعبت قليلًا بمفاهيم عرض اللوحات ولكن بطريقة أكثر مجازيةً من أعمال مارفيك، لأن معظم ما سمّاه دي كوبير «لوحات» تتألف في الواقع من ألواح من الصابون المعطّر، مرتّبةً في أشكال مستطيلة ومعلّقة على الحائط (بل إن أحد الألواح داخل إطار). وبالرغم من أنها إشارة واضحة إلى تقليد التجريد الهندسي في الرسم، فإنّها تخلو من أي طلاء، ويمكن إذن أن تُعدّ تكوينًا نحتيًا، وأنه ينتمي إلى التصنيفات الأخرى من الفن الشّمّيّ التي سوف نتناولها في الفصل العاشر[8].

أما الصنف الثاني من التهجين بين الروائح واللوحات فهو بالطبع الأعمال المماثلة لعمل الفنانة سيسيل تولاس «الخوف من الرائحة ورائحة الخوف» (2006م)، الذي تضمّن دمج الروائح في عملية كبسلة دقيقة مع الطلاء، ودهان جدران المعرض بها. وعمل بيتر دي كوبير بأسلوب مماثل في ابتكار عمله الفني «لوحات الرائحة الخفية» (Invisible Scent Paintings)، الذي عُرض عام 2014م في متحف مارتا في بلدة هرفورد بألمانيا. وقد صوّر

---

(7) عرض أندرو مارفيك أعماله عام 2013م في المعرض الفني التابع لجامعة سوثرن يوتاه، وهو أحد أعضاء هيئة التدريس في كلية الفنون فيها. وأشكر أندرو مارفيك على مناقشة أفكاره وأعماله معي أثناء زيارتي للمعرض.

(8) للاطلاع على صور معظم هذه الأعمال، انظر كتاب (Scent in Context: Olfactory Art) لـ بيتر دي كوبير (أنتويرب: ستوكمانز آرت بابلشرز، 2016)، الصفحة 430.

دي كوبير زوّاره بالفيديو، وهم يسيرون بمحاذاة جدران المعرض ممسكين بالدليل، يتحسسون العمل ويشمونه. وفي العام نفسه ابتكر شون رازبيت (Sean Raspet) «طلاء السطح الكبسولي» جزءًا من أعمال معرضه «ترسّبات» (Residuals) في معرض جيسيكا سلفرمن في سان فرانسيسكو. وكانت الروائح المعروضة تقطيرًا وتركيزًا لكل الروائح التي انبعثت في هواء المعرض خلال أسبوع كامل: من روائح أسطح المعرض، وروائح الأعمال الفنية، وروائح مواد التنظيف، وروائح أجساد الأشخاص فيه. إن أعمال تولاس ودي كوبير ورازبيت تفتقر إلى الإطار التقليدي أو أي فاصل مرئي لكل جهة تمثّل رائحة مختلفة، بل إن عمل رازبيت ما هو إلا رائحة واحدة مستمرة. ولهذا فإن هذه الأعمال تختلف عن المنهج أحادي اللون الحديث، وإن شئنا فيمكن أن نعدّها جداريات أحادية اللون، أي إنها «برهان الخلف» لمفهوم الناقد كليمنت غرينبيرغ للوحة: طلاء على سطح مستوٍ. ولكن يظل أكبر فارق بالطبع هو أن هذه الجداريات أحادية اللون لم يقصد لها أن تكون امتدادًا للواسطة وهي اللوحة، ولا المتلقون يتأملون اللوحات بما يربطها بإحساسنا البصري. وهذا يعني أن تولاس ودي كوبير ورازبيت لم يعبؤوا بمظهر السطح المرسوم ولا باستحضار حالة التأمل المصاحبة لمشاهدة اللوحات، وإنما كان تركيزهم منصبًا على تقديم تجربة شمية من خلال اللمس والاستنشاق. وهذا ما يجعل هذا الصنف من الأعمال الفنية أعمالًا تركيبية شمّية تقتضي التماسّ الجسدي من المتلقين؛ وبأقصى تقدير، يمكن القول إنها تشير إشارةً خفيةً إلى الرسم، ولا تُعدّ امتدادًا متعمّدًا للواسطة وهي الرسم.

الرسم التقليدي إذن أقلّ قدرةً على تمثيل الرائحة أو استحضارها من الشعر والرواية، وأحد أسباب ذلك هو أن الروائح مكوّنة من جزيئات طيّارة

لا تراها العين المجرّدة، ولا نستطيع معرفة وجودها في مكان ما إلا إذا حملها الهواء في رذاذ أو دخان. يمكن عند رسم الشخصيات البشرية أو تصويرها -كما رأينا- تمثيل بعض الحالات على نحوٍ يوحي للمخيلة بوجود روائح، كأن تقرّب الشخصية شيئًا إلى أنفها (الأزهار، أملاح الشم)، أو عندما تسدّ أنفها بلثام أو بأصابعها (قيامة لعازر)، أو عندما يظهر في الصورة مصدر معروف للرائحة (المدخّنون في الحانة، القدمان). أما في الرسوم الكرتونية فثمة تقاليد خاصة بها للإشارة إلى وجود الروائح، ومنها خروج خطوط متعرجة رأسية، ومعها أحيانًا نقاط مبعثرة، فوق قدح القهوة مثلًا للتعبير عن طيب الرائحة، وفوق الأقدام أو البراز للتعبير عن النتانة. ولا يمكننا التقليل من قوة التأثير الإيحائي للقصص المصورة (الكوميكس) في محاكاة التجارب الشمية، لا سيما بعد معرفة ما ذكرناه مسبقًا بأن الأعمال الأدبية الخالصة تستطيع استحضار الصور إلى أذهاننا، وتنشيط المناطق الدماغية نفسها التي تنشط عند الإدراك الشمي الحقيقي. وقد ذكر رسّام القصص المصوّرة كريس وير أن باستطاعة الرسام بالجمع بين الكلمات والصورة الحقيقية أن «يحيي الأصوات والروائح»[9].

ومن أمثلة التمثيل البصري للرائحة استعمال الصور الفوتوغرافية العلمية للانبعاثات الغازية لتصوير الجزيئات المتطايرة تصويرًا يُرى بالعين المجرّدة، ومن ذلك التمثيل الرقمي ثنائي الأبعاد، مثل الرسوم البيانية الناتجة عن عملية الاستشراب (أو الكروماتوغرافيا) الغازي. ولكن حتى هذه الرسوم البيانية لن تستحضر على الأرجح رائحةً في أذهان الناس إلا المختصين بتحليلها، وهي بذلك إذن أقلّ حظًّا في تمثيل الرائحة من اللوحات أو الرسومات أو الصور الفوتوغرافية. والمثال الثالث هي «خرائط الرائحة»

(9) مقتبس من مراسلاتي الشخصية مع الفنان في أكتوبر 2018.

(smellmaps). فلم يغفل رسّامو الخرائط المعاصرون عن هذا التحوّل إلى الاستثارة الحسية في العقود الأخيرة، ومنهم المصممة والفنانة كايت ماكلين (Kate McLean) التي تستحق إشادةً خاصةً هنا لإصدارها خرائط رائحية مبتكرة، استعانت جزئيًا في صنعها على البيانات التي جمعتها من قيادة «نزهات شمية»، وهذا موضوع سوف نفصّل فيه في الفصل الرابع عشر عند الحديث عن رائحة المدن.

نجد تحت المظلة الواسعة لتعريف مصطلح «الفنون الشمية» الذي أوردته سالفًا القليلَ من التصاوير ثنائية الأبعاد، البارزة تاريخيًا، المجسّدة للروائح، التي يحق أن تكون جزءًا من «الفنون الشمية» لأنها لا تستعمل أي روائح حقيقية. ومن النماذج القليلة التي تجمع الرسومات والروائح بما يخوّلها للانضمام لتصنيف «الفنون الشمية» هي الأعمال الهجينة، كالتي ابتكرها مارفيك بمزاوجة اللوحات التجريدية مع العطور. وليسمح لي رولان بارت بتعديل مقولته: البراز عندما يُكتب لا يُشمّ، بل إنه لا يُشم وإن صُوّر أو نُحت أو عُلّب (كما فعل بييرو مانزوني «Piero Manzoni» في عمله الشهير «براز الفنان»، وبالإيطالية «Merda d'artista»). والأمر صحيح في التمثيل النحتي عديم الرائحة لأي غرض له رائحة، مستحبة كانت أم قبيحة. ومن ناحية أخرى فسوف نرى في الفصل العاشر أن التهجين بين الروائح الحقيقية والمنحوتات أضحى صنفًا أساسيًا من صنوف الفن الشمّيّ أو الرائحي المعاصر. ولكن قبل أن ننتقل للحديث عن هذا الصنف، ينبغي أولًا أن نستكشف نماذج تهجين الروائح الحقيقية في ثلاثة ضروب من الفن الرفيع العريق -أحدها تصويري كذلك- وهي المسرح والموسيقا والسينما.

9

نحو عمل فنيّ متكامل

الرائحة في المسرح والسينما والموسيقا

يتصوّر التعريف الكلاسيكي «للعمل الفني المتكامل» عملًا فنيًا عظيمًا تتّحد فيه كل الألوان الفنية الرئيسة. وهو اتحاد والتقاء بمعنى الكلمة، لأن ريتشارد فاغنر وآخرين ممن ناصروا فكرة «العمل الفني المتكامل»، أو (Gesamtkunstwerk) بالألمانية، كانوا يؤمنون بأن الفنون كانت في الماضي متّحدة. ويذكرون مثالًا تراجيديات إسخيلوس التي دمجت بين الشعر والأحداث الدرامية، بوجود جوقة تنشد وترقص، وخلفهم أحيانًا مناظر مرسومة. ويشتكي منظّرو العمل الفني المتكامل من أن الفنون المنفردة استقلّت كلٌّ في طريقها في العصر الحديث. ولكن تعرّض الحلم بالعمل الفني المتكامل، منذ عصر فاغنر، لتقلّبات وتحوّلات كثيرة، ومنها تحوّل أود أن أستطلعه في هذا الفصل: ألا وهو امتداد مفهوم العمل الفني المتكامل إلى الحواس «الدنيا»، ومنها الشم[1].

ومن الجدير بالذكر قبل البدء أن الشم أحيانًا عنصر رئيس في الفنون الأدائية لدى بعض الثقافات غير الغربية. فمثلًا، في الثقافة المعاصرة

(1) انظر كتاب (The Total Work of Art in European Modernism) ديفيد روبرتس (إثاكا، مطبعة جامعة كورنيل، 2011).

بجزيرة بالي. «تُستعمل الروائح في الرقصات الترحيبية، إما بالآلهة وإما بالسيّاح، متناسقةً مع الحركات والموسيقا والرقصات، لنقل الإحساس العميق بالفرح إلى الراقصات والجمهور المشاهد على حدٍّ سواء»[2]. إحدى الرقصات معروفة باسم بانيمبراما (Panyembrama)، مستوحاة من الرقصات التقليدية في ثقافة بالي، ولكنها مصممة لغير أهل الجزيرة (والسبب هو حفظ الرقصات المقدّسة من أعين المنتهكين وآذانهم وأنوفهم)، وتأتي العناصر الشمّية فيها من البخور الذي يُبجّل به مكان الاستعراض، ومن عبير الأزهار التي تضعها الراقصات، ومن البتلات التي تُرمى على الجمهور في أثناء الرقص. أما في الغرب فيرجع تاريخ تعطير العروض المسرحية إلى زمن شيكسبير، على أقل تقدير. وإن كان بعض النقاد يرون أن إدخال الروائح إلى الأفلام أو المسرحيات ليست سوى حيلة ترويجية، فإنها إن أضيفت بطريقة مدروسة قد تلفت انتباه الجمهور إلى جوانب مهمة من العمل، أو تضيف قناة أخرى لإمتاعهم والحوز على اهتمامهم.

المسرح

كان قرار استعمال الروائح في مسرحيات عصر النهضة في معظم الحالات بيد الفرقة المسرحية، ولكنهم أحيانًا كانوا يتبعون توجهات صريحة من مؤلف المسرحية كما وردت في النص. فمسرحية «الشيطان الأبيض» (The White Devil) لجون وبستر مثلًا تنص على أن تدخل شخصيتان «وتزيحان الستار عن صورة براتشيانو... ثم تحرقان العطور أمام اللوحة»، وكذلك فعل بين جونسن، الذي كتب وصفًا مفصّلًا لمراسم تبخير المذبح في

(2) انظر مقال (From the Hideous to the Sublime: Olfactory Processes, Performance Texts and the Sensory Episteme) لزاكار لاسكيفتز المنشور في مجلة (Performance Research) المجلد 8 العدد 3 (2003)، الصفحة 57

مسرحيته «سيجانوس» (Sejanus)[3]. في مسرحية «لنغوا، أو صراع اللسان والحواس الخمس على السلطة» (Lingua: or, the Combat of the Tongue and the Five Senses for Superiority) (1607م) تمثل كل حاسّة من الحواس الخمس أمام هيئة من المحلّفين يرأسها «المنطق». يظهر أولفاكتس (Olfactus) -أو حاسة الشم- وبرفقته سبعة غلمان يحملون قوارير العطور والمباخر، والأزهاروالأعشاب العطرية، والأدهان المعطرة، وخادم يتلووصفة لصنع مرهم. وفي مناشدته أمام المحلفين، يدّعي أولفاكتس أن الروائح:

تصفّي الأذهان، وتنعش الشهية

تهذّب الظرافة، وتشحذ الخيال

وتقوّي الذاكرة، حيثما جاءت.

يقضي البخور أن يحلّ الإخلاص،

في قلب الرجل ليكون إلى السماء أقرب[4]

إن أكثر استعمالات الروائح في مسارح عصر النهضة الإنجليزية عجبًا هو رائحة المفرقعات الكريهة، التي كانوا يحاكون بها الرعد والبرق. وهي أصابع من الكبريت والفحم والملح الصخري، ينتج عن إشعالها انفجار ذو صوت مدوٍ، وومضة باهرة من الضوء، ورائحة تشبه رائحة البارود. وقد ألمح بين جونسن إلى نتانة المفرقعات في إحدى مسرحياته، وفي مسرحيته الأخرى «الدكتور فوستوس» (Dr. Faustus) طلب في التوجيهات إشعالها على

(3) انظر مقال (Taking Part: Actors and Audiences on the Stage at Blackfriars) لتيفاني ستيرن المنشور في كتاب (Inside Shakespeare: Essays on the Blackfriars Stage) بتحرير بول مينزير (سيلزغروف: مطبعة جامعة ساسكويهانا، 2006)، الصفحات 35-53.

(4) الأبيات مذكورة في كتاب (Untimely Matter in the Time of Shakespeare) لجوناثان غيل هاريس (فيلادلفيا: مطبعة جامعة بنسلفينيا، 2010)، الصفحة 133. لاحظ التشابه بين البيت الأخير في قصيدة أولفاكتس وملاحظة دي مونتين حول استعمال البخور.

المسرح. في مسرحية «العاصفة» لشيكسبير، عندما يقول العفريت إيريل: «كانت النيران وأصوات طقطقةِ / الكبريت المشتعل الهادر»[5]، ربما يشير إلى وصف شيكسبير للمشهد الأول عندما «يومض البرق ويهزم الرعد»[6]. وعلى الأرجح أن المفرقعات استعملت كذلك في افتتاحية مسرحية «مكبث» التي نصّ وصف أول مشاهدها على وجود البرق والرعد[7].

يذكر كثير من الباحثين أن تجربة الشم في العروض ليست لمحاكاة الواقع فحسب، بل هي كذلك لتنشيط إدراك الجمهور وجذبه نحو الموضوعات السياسية والدينية المطروحة. ولنأخذ «مكبث» مثالًا، فرائحة المفرقعات التي انبعثت في بداية المسرحية استحضرت في الغالب في أذهان المتفرجين مؤامرة البارود التي وقعت قبل المسرحية بزمن ليس بعيدًا. وقد يكون المغزى من استعمال البخور في مسرحية «سيجانوس» ومسرحية «لنغوا» التعريض الديني، لا سيّما أن النزاع حول استعمال البخور في الكنيسة الإنجليزية كان حاميًا ونشطًا في مطلع القرن السابع عشر[8].

إن كانت الروائح مستعملة في مسرحيات النهضة الإنجليزية لتعزيز الواقع المتخيّل، فإن المؤرّخة سالي بينز تذكر أنها مستعملة كذلك في المسرحيات في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. وكان المسرحيّ ديفيد بيلاسكو مشهورًا بتوظيفه الروائح في عروضه؛ كنثر أوراق الصنوبر على المسرح للإيحاء بوجود غابة، أو إحراق البخور كنايةً عن محلات الحي

(5) الاقتباسات من مسرحية العاصفة، وليام شيكسبير، ترجمة: د. محمد عناني، ص 88. المترجمة
(6) المصدر السابق، ص 75. المترجمة
(7) انظر (Untimely Matter in the Time of Shakespeare) لجوناثان غيل هاريس، ص 119-139.
(8) انظر مقال (The Idolatrous Nose: Incense on the Early Modern Stage) لهولي كرافورد بيكيت المنشور في كتاب (The Performance of Religion on the Renaissance Stage) بتحرير جاين وانغ ديفنهاردت واليزابيث وليامسن (فارنهام-المملكة المتحدة، أشغيت، 2011)، الصفحات 19-37.

الصيني، أو صنع فطائر البانكيك على المسرح[9]. ولكن عروض الحركة الرمزية التي ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر كانت تنزع إلى استعمال العطور كما تقول ماري فليشر: «بطرق إيحائية غامضة... رغبةً في استحضار واقع مختفٍ»[10]. فكانت الروائح في الغالب تخرج من وراء ستائر شفافة وتنتشر في المسرح لخلق جو خيالي. في عام 1891م، بالغ مخرج مسرحية درامية تدور أحداثها حول سفر نشيد الأنشاد في تصوّره للأحداث، فأخرج المسرحية لتكون عملًا فنيًّا يجذب البصر والسمع والشم. وصفته الباحثة كريستن شيبرد بار بأنه محاولة لإعادة تمثيلٍ حرفي لبيت بودلير: «تتجاوب العطور، والألوان، والأصوات»[11]. تسلّم المتفرجون في أثناء دخولهم منشورات عن العرض، وكانت تحتوي على تلخيص للأحداث و«المعاني الغامضة» لكل مشهد، وكذلك قائمة بالأصوات والألوان والموسيقا والعطور المستعملة المتجاوبة في كل مشهد. فمنشور المشهد الأول مثلًا يخبرنا أن الممثلين سوف «يرنّمون حرفي الألف والواو»، وأن الموسيقا ستكون في «سلم دو الكبير» وبعزف «آلة الكمان الأوسط»، وأن المخطط اللوني سيكون «الأرجواني الفاتح»، وأن الرائحة هي «رائحة اللبان»[12]. ولكن للأسف لم تنجح الفكرة، لأن الروائح المصاحبة لكل مشهد من المشاهد الخمسة انبعثت من بخاخات كان يمسكها أفراد الطاقم الموزّعون عند القوس المسرحي وفي الشرفة،

(9) انظر مقال (Olfactory Performances) لسالي بينز المنشور في كتاب (The Senses in Performance) بتحرير سالي بينز وأندريه ليبيكي (نيويورك، روتليدج، 2007)، الصفحة 350.

(10) انظر مقال (Incense & Decadents: Symbolist Theatre's Use of Scent) لماري فليشر المنشور في كتاب (The Senses in Performance) بتحرير سالي بينز وأندريه ليبيكي، الصفحة 105.

(11) انظر مقال (Mis en Scent': The Théâtre des Art's Cantique des Cantiques and the Use of Smell as a Theatrical Device) لكريستن شيبرد بار المنشور في مجلة (International Theater Research) المجلد 24 العدد 2 (1999)، الصفحات 152-159 https://doi.org/10.1017/S0307883300020770

(12) انظر مقال (Symbolist Staging at the Théâtre d'Art) لفرانتيشك ديبك المنشور في مجلة (Drama Review)، المجلد 20 العدد 3 (1976)، الصفحات 120-122

ولهذا بالطبع لم تصل الروائح لكل متفرج في الوقت نفسه. ومع غياب نظام التهوية العصري «احتشدت الروائح في هواء المسرح، وأحاطت العطور بالجمهور المحتار وكادوا يختنقون من أدخنة البخور»[13].

صنّف مؤرّخو المسرح والرقص -ومنهم سالي بينز- استعمالات الروائح في عروض القرنين العشرين والحادي والعشرين إلى فئتين واسعتين متقاطعتين في أغلب الحالات: استعمال الروائح للتوضيح وإضفاء طابع الواقعية، أو استعمالها لترسيخ الجو العام والتأثير في مزاج الحضور[14]. ومن الأمثلة على استعمال الروائح لخلق الجو المناسب ما فعله مسرح «ثييتر إن ذا راوند» (Theater in the Round) في مينيابوليس عام 2014م في إخراج مسرحية «جزيرة الكنز»، باستغلال نظام التهوية لنشر أربع روائح تعكس أجواء أربعة مشاهد: سفينة القراصنة، والحانة القديمة، ونسائم البحر، وأدغال جزيرة الجمجمة[15]. أما استعمال الروائح للتوضيح واستدعاء الواقع فيكون على صورٍ وطرائق شتى، وغالبًا ما تنبعث الرائحة من أحداث المسرحية الجارية على خشبة المسرح. ففي مسرحية «ملوك بالتي» (Balti Kings) الدرامية البريطانية (2000م) التي تتمحور حول مطعمٍ هندي، ركّبت الفرقة مطبخًا حقيقيًّا على المسرح وطُبخت فيه أطعمة حقيقية، وبما أن تصميم المسرح يجعل المتفرجين يحيطون بخشبة العرض من الجهات الأربع، فقد استطاعوا استنشاق روائح التوابل بكل يسر.

---

(13) انظر كتاب (Naturalism and Symbolism in European Theater, 1850-1915) بتحرير كلود شوماخر (كامبردج: مطبعة جامعة كامبردج، 1996). الصفحة 18

(14) تذكر سالي بينز استعمالات ساخرة ومتناقضة ومتباعدة في مقالها (Olfactory Performances)، الصفحات 351-352. انظر مقال (Olfactory Design Elements in the Theater: The Practical Considerations) لمايكل ماغلي وتشارلز ماغلي المنشور في كتاب (Designing with Smell) لفيكتوريا هينشو، الصفحات 219-223

(15) المرجع السابق، الصفحة 224.

ولكن أحيانًا تكون الروائح، كما يذكر أستاذ المسرح ستيفن دي بينيديتو: «أكثر من مجرد مناورات تحايلية هدفها جعل المحاكاة الطبيعية أقرب ما تكون إلى الواقع»[16]. وتقول الفيلسوفة سوزان فيغن إن دور الروائح لا يقتصر على اشتمال الجمهور في أحداث المسرحية، بل كذلك لتهيئة مساحة التمثيل وتوجيه انتباه الجمهور. في إحدى عروض مسرحية «معرض الحيوانات الزجاجية» (The Glass Menagerie) لتينيسي ويليامز، في عام 2015م، عندما رشّت الشخصية أماندا نفسها بالعطر وصلت الرائحة بعد لحظات إلى الجمهور. تقيّم فيغن تأثير استعمال العطر هنا بأنه وضّح حالة الشخصية وهيّأ الجو العام، «وأخرج المتفرجين من حالة وعيهم بأجسادهم» وجعلهم يشعرون «بأنهم في نفس المكان والمساحة الموجودة فيها الشخصيات»[17]. وتورد فيغن كذلك مثالًا على استعمال الرائحة دليلًا يوجّه الانتباه المكاني للجمهور في عرض لمسرحة «مكبث» عام 2016م، بعنوان «حتى تأتي غابة بيرنام» (Til Birnam Wood)، وقد ارتدى الحضور أقنعة على أعينهم لتعزيز تجربتهم الحسيّة غير البصرية في أثناء العرض. في آخر مشاهد المسرحية يدنو جيش مالكوم من معسكر مكبث، وكان جنوده يحملون أغصانًا من أشجار غابة بيرنام للتمويه، تحقيقًا لنبوءة الساحرات التي تقول إن «مكبث لن يُقهر أبدًا حتى تزحف عليه غابة بيرنام العظيمة إلى قلعة دنسينان العالية»[18]. سمع جمهور المسرحية المعصوبة أعينهم همهمات أصوات قادمة من اليسار، وشمّوا رائحة أشجار

(16) انظر كتاب (The Provocation of the Senses in Contemporary Theater) لستيفن دي بينيديتو (نيويورك: روتليدج، 2010)، الصفحة 109.

(17) انظر مقال (Olfaction and Space in the Theater) لسوزان فيغن المنشور في مجلة (British Journal of Aesthetics) المجلد 58 العدد 2 (2018)، الصفحة 137

(18) الاقتباسات العربية من مسرحية مكبث، وليام شيكسبير، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، ص: 120 المترجمة

الغابة، فافترضوا أنها آتية من اتجاه الأصوات نفسه[19]. ولكن فيغن تؤكد أن لولا أن الجمهور سمعوا الأصوات عن شِمالهم لما وجّهت الرائحة وحدها انتباههم إلى اليسار (وتقتبس في هذا المقام من بروفيسورة الفلسفة كلير باتي التي تؤكد عدم قدرة حاسة الشم وحدها على تحديد الاتجاهات عمومًا). وتختم فيغن بقولها إن باعتبار قلة مهارة البشر في تحديد مصادر الروائح، لا سيّما في مسرح مظلم، فإن الرائحة وحدها قد تمثّل المكان في بعض الحالات الخاصة[20].

كان أكثر استعمالات الروائح في العروض المسرحية المعاصرة ابتكارًا في مسرحية «روائح الروح» (Les parfums de l'âme) لفيولين دي كارني (2012م)، التي جعلت «البصمات الرائحية» للشخصيات موضوع المسرحية الأساس. تُعد مسرحية كارني أحد النماذج الممتازة حتى يومنا هذا للدمج الأصيل بين الروائح والأحداث الدرامية، وهي دراسة حيّة لإمكانات وحدود توظيف الروائح في المسرح. وقد أرفقت مع الروائح مقطوعة موسيقية وبعض لقطات الفيديو في سياق مجازي وليس توضيحيًا. لطالما كانت كارني مهتمة بابتكار «تجربة حسّية متكاملة» في المسرح، ولكن لم يتضاعف هذا الاهتمام إلا بعد قضائها أشهرًا في زيارات للمستشفى لملاحظة المرضى المتضررين دماغيًا الخاضعين للعلاج بالتعرّض للروائح في محاولةٍ لإنعاش الذاكرة. فقررت كارني بعدها تأليف مسرحيات تدور حول حاسة الشم وإخراجها. وقد تعاونت مع صانع خبير للعطور لمدة سنة لإنتاج ثلاث عشرة رائحة لنشرها بين جمهور «روائح الروح»، بعضها رُشّت من تحت مقاعدهم، وبعضها من مؤخرة المسرح[21].

(19) انظر مقال (Olfaction and Space in the Theater) لسوزان فيغن، الصفحة 141

(20) المرجع السابق، الصفحة 146.

(21) انظر مقال (Théâtre olfactif: Un itinéraire singulier) لفيولين دي كارني المنشور في كتاب —

تدور أحداث المسرحية في المستقبل، حيث تمكّن معهد علمي من تصنيع البصمة الرائحية للأحبّاء الراحلين، بالاعتماد على الروائح المشبعة في ملابس المتوفى. يجتمع سبعة أشخاص في غرفة الانتظار بالمعهد، ويشرعون في حكاية قصصهم، وكل واحد منهم بانتظار تسلّم القنينة التي تحوي رائحة المتوفى. يصدر من حين إلى آخر صوت أحد المتوفين من خلف الكواليس، أو تظهر وجوههم على شاشة الفيديو العملاقة. من الشخصيات السبع: ميليسا ذات الأصول الإفريقية التي تحاول التواصل مع جدّها الإفريقي، وتاكوني الطالب الياباني الذي يريد استعادة رائحة حبيبته أوفيلي التي اختفت بلا أثر. تظهر على الشاشة صورة مقرّبة جدًا لشفتي أوفيلي الممتلئتين، وهي تتحدث عن حذائها الأحمر (وقد جلبه تاكوني ومعه بعض قمصانها). وفي تلك اللحظة تندفع رائحة كريهة نفاذة إلى الجمهور، وهي رائحة قدمي أوفيلي[22].

278

بالرغم من هذه اللمسات الفكاهية فإن الهدف من المسرحية كما تراه كارني هو زيادة وعي الجماهير بأهمية الرائحة، وطرح السؤال حول ما إذا كانت الرغبة في حيازة رائحة الحبيب المتوفى ليست إلا محاولة لاختزال مرحلة الحزن ورفض حسميّة الموت. لو أخذنا بنتائج الاستبانات التي قدّمتها كارني وفريقها إلى 319 متفرجًا (بالإضافة إلى إجراء مقابلات شخصية مع 35 منهم)، فقد حققت الفنانة بغيتها في زيادة الوعي الشمي. عبّر معظم الحضور عن رضاهم على وسيلة نشر الرائحة، وتحديدًا عن سرعة زوال الروائح ما بين المشاهد. أما فيما يخص قدرتهم على رصد الروائح ومدى تأثيرها فيهم،

= (L'Art olfactif) لشانتال جاكي، الصفحات 255-270.

(22) للاطلاع على تحليل للشخصيات وروائحها المميزة وتحدي إبرازها للجمهور، انظر مقال لورانس فانيول خبير التعطير الذي عمل في هذه المسرحية بعنوان (Création olfactive 'Hors Piste,' L'ordonsation théâtrale des Parfums de l'âme) المنشور في كتاب (L'Art olfactif) لشانتال جاكي، الصفحات 271-286

فقد أجاب الجميع بأنهم لم يجدوا أيَّ صعوبة في شم الروائح، فيما قال نصفهم على الأقل إنَّ بعضها أثار فيهم ذكريات شخصية. أما الرائحة التي علّق عليها الجميع فهي رائحة القدمين -كما هو متوقع- وقد ذكر بعضهم أن الرائحة كانت قوية أكثر من اللازم وأنها لم تزل بسرعة كبقية الروائح، وإن رأى كثيرون أن الطرفة تستحق هذا العناء[23].

ولكن بالرغم من نجاح فيولين دي كارني في «روائح الروح»، والنجاح السابق للمسرحيّ بيلاسكو وغيره، فإن الروائح ما زالت تجربة عَرَضية في المسرح، والسبب هو وجود عدد من العوائق العملية. أولًا، حتى وقتٍ قريب لم تكن التقنية لنشر الروائح في الوقت المناسب والمكان المناسب وبالكمية المناسبة متقدّمة بما يكفي للتنسيق الدقيق بينها وبين الإضاءة والصوت والمؤثرات الأخرى. وثانيًا، مشكلة تركيب الروائح نفسها وتحديد كمياتها، واستعداد الممثلين للقيام بأنشطة شمية، وتأهب النقاد والمتفرجين لاستيعاب قيمتها الجمالية وتذوّقها. وأخيرًا، لا يخفى أن مستوى معرفة كثير من الناس بالروائح متدنٍ، فلا عجب إذن أن انتابت الحيرة بعض النقاد والمشاهدين، أو حتى إن استاءوا من كثرة استعمال الروائح، خاصةً إذا ما تجاوز هذا الاستعمال الحدود الهيدونية المستحسنة أو التوضيح السياقي التقليدي. يرى أستاذ المسرح ماثيو ريزن، بعد اطّلاعه على عددٍ من الآراء النقدية للمسرحيات التي تتضمن الروائح، أن استجابة معظم النقاد إيجابية عندما تشير المسرحية إلى وجود الروائح دون نشرها في الواقع، ولكن عند بثّ روائح حقيقية فإن الكثير منهم لا يستطيع تجاوز حاجز السخرية أو الاستهزاء[24].

(23) انظر مقال (Le spectateur olfactif: La reception de la pièce Les Parfums de l'âme par le public) لصوفي دوميسيك ورولاند ساليس المنشور في (L'Art olfactif) لشانتال جاكي، ص 298-287

(24) انظر مقال (Writing the Olfactory in the Live Performance Review) لماثيو ريزن المنشور في مجلة (Performance Research) المجلد 8 العدد 3 (2003)، الصفحات 84-73.

وربما يكون العامل الرئيس الذي يمنع النقاد والجمهور من إبداء استجابات إيجابية هو «الحائط الرابع»: وهو الافتراض بوجود حائط غير مرئي يفصل الجمهور عن خشبة المسرح، حائط يسمح للمناظر والأصوات بأن تصل إلينا، لكنه منيع في وجه أي معطيات حسيّة أخرى. صحيح أن معظم المتفرجين الذين اعتادوا حضور العروض التقليدية في المسرح أو الأوبرا غالبًا ما يتقبلون بعض الاختراقات البسيطة للحائط الرابع، كأن تتصاعد روائح الطبخ من المسرح، أو تفوح رائحة عطور الشخصيات إلى الجمهور، ولكن عندما تنبعث روائح متنوعة ومتعددة ومرتبطة بأحداث محددة تجري على المسرح فإن بعض الناس يجدون الأمر مزعجًا، لأن ذلك يناقض بشدةٍ ما اعتادوه من متابعة المسرحيات بأعينهم وآذانهم فقط.

280

قد تعد هذه المقاومة لتعدد الروائح واحتلالها حيّزًا أكبر في التجربة المسرحية من نتائج هيمنة ردود الأفعال الهيدونية بين الغربيين مقابل تراجع الإدراك النوعي المتفرد، كما رأينا في الفصلين الثاني والثالث. فماذا لو خاطر الفنان باستعمال روائح سلبية في المسرح؟ في عرض المسرحي روميو كاستالوتشي (Romeo Castellucci) «عن مفهوم الوجه، عن ابن الرب» (On the Concept of the Face, Regarding the Son of God) (2011م)، يتابع المشاهد حوار شابّ مع والده المحتضر المستلقي تحت صورة المسيح. يسمع الجمهور ويرى بكل وضوح ما يعانيه الأب من الإسهال وإخراج الريح بما لا يستطيع المسنّ التحكم فيه، ثم توافيهم رائحته كذلك عبر نظام محكم الصنع لنشر الرائحة. تعلّق الكاتبة دومينيك باكيه بأن استعمال رائحة البراز في المسرحية عمّق واقعية الضعف والموت، ولكنها تتساءل -رغم حماسها الشديد لاستعمال الروائح في المسرح- في تلك الحالة ما إذا كان «لون الغائط وصوت خروج الريح كافيًا للتعبير عن الانهيار ومحاكاة الرائحة

البرازية من خلال قوة الإيحاء»[25]. وهذه ملاحظة سديدة ومهمة سوف نرجع لتحليلها عند مناقشة استعمال الروائح في الأفلام.

لقد نظرنا حتى الآن إلى العوائق العملية نحو إيجاد «مسرح شمي»، وعلينا الآن أن نعاين المبادئ الجمالية العامة عند التعاطي مع المسائل الناشئة من إدخال الروائح في المسرح. ولننظر إلى الموضوع أولًا من منظور أرسطو الذي كان يرى أن قلب المسرح الدرامي هو الحبكة، وللشخصية والفكر واللغة أدوار مساعدة لها، ثم أخيرًا ما أسماه «التزيينات» من موسيقا ورقص ومرئيات مسرحية (كالأقنعة والأزياء والمناظر المرسومة وخلاف ذلك) وهي ما يمكن الاستغناء عنه بلا ضرر[26]. فالروائح وفقًا لهذا المنظور حتمًا ليست بذات علاقة ولا أهمية، فهي في أعظم تقدير لها جزء من المرئيات المسرحية، ويمكن أن تُعدّ إلهاءً عن تجربة الحبكة على نحو يفضي إلى التطهير. حتى فيولين دي كارني قالت إنّها خاطرت بإدخال هذا الكَم الكبير من الروائح في مسرحيتها بخسارة المتفرجين التقليديين، لأن انتشار الروائح قد «يمنع تحقق التطهير»[27].

إن إدخال الروائح في غالبية المسرحيات التقليدية لا يتّسق مع روح مبدأ الوحدة المستلهم من أفكار أرسطو، الذي يتعلق بنزاهة الفعل الدرامي وطريقة تمثيله. ويعني هذا أنك إن قررت تمرير رائحة أو رائحتين عبر الحائط الرابع الذي ذكرناه فلن تخرج عن نزاهة الدراما بصفتها وسيطًا مرئيًا/سمعيًا فحسب، بل سيكون من العسير كذلك أن تسوّغ عدم إدخال الروائح لكل شيء على المسرح. إن استطعنا شمّ البرق في بداية «مكبث»، فلِمَ لا نشم

(25) انظر مقال (L'acteur olfactif) لدومينيك باكيه المنشور في كتاب (L'Art olfactif) لشانتال جاكي، ص 244.

(26) الاقتباس من كتاب فن الشعر، أرسطو، ترجمة د. إبراهيم حمادة، ص 95-99 المترجمة

(27) انظر مقال (Théâtre olfactif: Un itinéraire singulier) لفيولين دي كارني، ص 269.

رقية الساحرات وهي تغلي في القدر الكبيرة؟ وإن شممنا الرقية، فلِمَ لا نشم خيول مكبث وأجساد جنوده المتعرّقة؟ وماذا عن يد ليدي مكبث الصغيرة الشهيرة؟ «هنا ما زالت رائحة الدم: عطور بلاد العرب كلها لن تُطيّب هذه اليد الصغيرة» (الفصل 5، المشهد 1)[28]. ربما يحاول أحدهم أن يرد على ذلك بأن لكل حالة مختلفة ظروفها، أي إنَّ قدر الساحرات لن يشمه إلا من كان حوله، وأن الجنود بعيدون عن الحضور، وأن يد ليدي مكبث صغيرة جدًّا، وهكذا دواليك. لكن سرعان ما تنحدر محاولة مَنْطَقة هذه الأفكار إلى العبثية، ولا مناص من ذلك إن شرعنا في إدخال الروائح إلى المسرحيات. ولهذا فقد يحتجّ المنظّر المحافظ بأن الاختيار المنطقي الخاضع للمبادئ والأعراف هو إسقاط الرائحة كليةً من المسرحيات الدرامية التقليدية، لأنها تثير مسائل يستغلق على الناس فهمها وحلّها.

ولكن بما أن الروائح مستعملة ومقبولة، على أرحب نطاق أو أضيقه على مرّ القرون، فهل من طريقةٍ ذات مبادئ أو أسس تسكّن هذه الهواجس المقلقة؟ إحدى الإجابات التي ترتبط بالمسرحيات الواقعية التقليدية ترى أن لجزيئات الروائح الانتقال كيفما شاءت، وإن كانت أبطأ من موجات الصوت، فمن البدهي أن نتوقع أن يشم المتفرج إن كان قريبًا من المسرح رائحةَ شيء يحدث على خشبته، كرائحة الكاري في «ملوك بالتي». ولكن ماذا عن الإفراط باستعمال روائح مبتكرة ومحددة في المسرحيات، كما فعلت كارني في «روائح الروح»، روائح انبعثت من أسفل مقاعد المتفرجين، بقصد الإيحاء بقدومها من جهة خشبة المسرح؟ لنتفق قبل كل شيء أن مسرحية كارني بكل جوانبها لا تلتزم بالممارسات المسرحية الواقعية التقليدية، وينبغي أن نقيّم استعمالها للعطور كما نقيّم الأعمال المسرحية التجريبية الأخرى،

(28) الاقتباس من الترجمة العربية لمسرحية مكبث، وليام شيكسبير، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، ص: 139. المترجمة

سواء أكانت برختية[29]، أم ما بعد الحداثية، أم «ما بعد الدرامية». ونحن في الحقيقة نفتقر إلى أي منهجية جمالية سائدة مستندة إلى المبادئ الفلسفية لتقييم المسرح الطليعي، كما نقيّم المسرح التقليدي وفق مبادئ أرسطو. ومع هذا فأنا أعتقد أن باستطاعتنا رسمَ بضعة حدود أو مبادئ عامة لاستعمال الروائح في المسرح التجريبي.

أحد هذه المبادئ هو ما يمكن أن نسمّيه «التأثير التكافئي»: والمقصود هو أن أي استعمال للروائح لا بد أن يكون مكافئًا للتأثير المنشود. وأحد أمثلة هذا المبدأ هو استعمال رائحة البراز في مسرحية كاستالوتشي «عن مفهوم الوجه، عن ابن الرب»: وقد كانت الروائح قوية أراد بها أن يجعل تجربة الجمهور لهوان المحتضر عميقة ومؤثّرة. ولكن على الأرجح أن مواجهتنا برائحة البراز في هذه الحالة لن يجعلنا نتعاطف أكثر مع هوان المحتضر، بل سوف يثير فينا الاشمئزاز والنفور، ويجعلنا نتساءل عن سبب تعريض أنفسنا لهذا القرف. لا أعني بذلك أنه ينبغي عدم استعمال رائحة البراز أو أي روائح سلبية أخرى في المسرح أبدًا، بل أعني أن على الفنان موازنة الأمور للخروج بتأثير متكافئ. فإذا لم تعزّز الروائح استيعابنا للمعروض أو تعمّق تعاطفنا، بل صدمتنا بقوتها أو أثارت اشمئزازنا أو استحوذت على كامل انتباهنا، فلم ينجح الفنان في مراده، وقد نقول إنه خسر الكثير.

المبدأ الجمالي الثاني يتعلق بما يمكن أن نسمّيه «التأثير المعرفي»: بمعنى التساؤل ما إذا كانت استجابتنا العاطفية للروائح تُهيّئنا للتعبير أمام الآخرين عن تجربتنا وأحكامنا الجمالية. من الجليّ أن المؤلفين أو الملحنين أو المصممين الذين يودون إدخال الروائح في عروضهم لا يجدون أي دليل أو إشارة لما يحب الجمهور أو يكره، وذلك لأن لدى كل فرد ارتباطاته العاطفية الذاتية

(29) نسبةً إلى المسرحي الألماني برتولت برخت. المترجمة

غير الواعية جزئيًا حيال الروائح باختلاف أنواعها. ولكن هذا التفاوت في الاستجابات الشمية هو نفسه السبب الذي يجعل بعض الفنانين يرغبون في استعمال الروائح، لأنهم يرون أن الارتباطات العاطفية القوية ميزة تمنحهم القدرة على التواصل مع الجمهور على مستوى فردي أعمق. تكتب فيولين دي كارني أن المسرح الشمي لا يستطيع مخاطبة «الجمع» المجرّد، بل الأفراد الذين يخضعون للتجربة الشمية بالتنقّل مرارًا بين ما يجري على خشبة المسرح، وما يدور في مسرح ذكرياتهم الشخصية التي أنعشتها الروائح. ومع ذلك تذكر كارني أن أحد الأهداف أيضًا هو إيصال المعاني المشتركة بين الحضور أجمعهم، وإن اختلفت تجربة كل فرد لهذه المعاني. وفقًا للمقابلات التي أجرتها كارني وذكرتُها آنفًا، فإن غالبية الذين أجابوا عن الاستبانة حول تجربتهم في «روائح الروح» فَهموا مناسبة استعمال الروائح لاستحضار الأحباء الراحلين، وأعجبوا حتى بطرفة مفارقة المرأة الجميلة ذات القدمين النتنتيْن. إذن رغم أن بعض الذين أجابوا عن الاستبانة تحدّثوا عن ردود أفعال شخصية بحتة، فإن البقية استطاعوا تقديم إجابات مدروسة، وكانوا قادرين على مناقشة تأثير المسرحية الجمالي المنشود.

إن استنتاجي المبدئي هو أن الاستعمال العَرَضي للروائح في الدراما التقليدية مسوّغ جماليًا إن كانت هذه الاختراقات للحائط الرابع تُعد «طبيعية»، كأن يشمّ الجمهور روائح بعض الأشياء المستعملة على المسرح. أما في عروض المسرح التجريبي فإن التوسّع كثيرًا في استعمال الروائح مسوّغ فنيًا وجماليًا إنْ أخَذ المرءُ في الاعتبار التأثير التكافئي والتأثير المعرفي. مع العلم أن تطوير الفنون الأدائية الشمية إلى مدى أبعد مما حقّقته كارني يتطلب من المؤلفين والمخرجين والنقّاد والجمهور أن يتحلّوا بالشجاعة والصبر لاستكشاف فرص إنجاز ذلك، وللتفكّر بالحدود المقبولة وفق السمات الأساسية للعملية الشمية.

السينما

إن كثيرًا من المسائل التي ناقشناها في الفنون الأدائية الحية مثل المسرحيات تنطبق بطبيعة الحال على استعمال الروائح في الأفلام، ولهذا فإن تناولنا للروائح في الأفلام سيميل إلى الإيجاز الشديد. سوف أذكر أولًا بعض أهم المحاولات الماضية لإدخال الروائح في السينما، ثم أناقش السبب الذي يدفعني إلى الاعتقاد أنّ الحدود الفنية والجمالية لاستعمال الروائح في الأفلام الروائية المعتادة قد تطغى في الوقت الراهن على الفرص الفنية لتأصيل التجارب أو تعزيز الأفعال الدرامية في الأفلام الروائية. وربما يكون من الأنفع أن نُبقي عقولنا متفتحةً عند الحديث عن احتمالية نظم الروائح للأفلام كما تؤلَّف لها الموسيقا، لا سيما في الأفلام التجريبية في المستقبل، وألّا ننسى أن الأفلام كانت في زمنٍ ماضٍ صامتة فأصبح الصوت فيها اليوم لا غنى عنه.

منذ أن انتهت التجارب التنافسية بين نظامي نشر الروائح (Smell-O-Vision) و(AromaRama) في نهاية الخمسينيات بكارثة تجارية، لم تبذل هوليوود جهدًا يُذكر لإدخال الروائح في الأفلام، ما خلا فيلم «بوليستر» (Polyester) (1980م) الذي وزّع عشر بطاقات للخدش والشم، وبضعة أفلام للأطفال مثل (Rugrats Go Wild) (2003م). كانت العوائق أمام نشر روائح حقيقية في السينما على نوعين: تقنية واقتصادية. ففي حالة نظام (AromaRama) المستعمل في فيلم الرحلات «السور العظيم» (The Great Wall) عام 1959م واستعمل مئة رائحة، كانت الكثير من الروائح بعيدة عن موضوع المشهد، ومنتشرة في كل أرجاء قاعة السينما، فمع توالي مشاهد الفيلم انقطع التزامن بين المشهد والرائحة المعنية به، ثم تجمّعت الروائح وتراكمت في المكان حتى علقت بالمقاعد وبملابس الناس. تعذّر على النقّاد

إيجاد محاسن للفيلم، ورأى معظمهم أن الروائح كانت مُلهية وليست معزّزة للتجربة، واستلذّت الصحافة بالسخرية من فيلم (AromaRama) ووصفته «بالعَفِن»[30].

أما الفيلم المكتوب خصيصًا لاستعراض قدرات نظام (Smell-O-Vision)، وكان بعنوان «رائحة الغموض» (The Scent of Mystery) (1960م)، فقياس روائحه كان أدقّ ونظام إيصاله إلى الجمهور كان أفضل بأشواط، حيث كانت الروائح تنبعث من تحت المقاعد. لكن الفيلم حاول مزامنة إطلاق نيفٍ وثلاثين رائحة مع مشاهد وأفعال درامية محددة في سياقه، وهذا كثير جدًا على جمهور لم يعتد الأمر. كما تعرّض الفيلم لمصاعب تقنية، ومنها أن الروائح بلغت الشرفات بعد انتهاء أحداث المشهد المناسب، وبعضها لم يكد الجمهور يُلاحظه على الإطلاق، وتفاوتت كثافة الرائحة الواحدة في أماكن متفرقة من الطابق الأساس في القاعة، وكانت الأنابيب التي تحمل الروائح تصدر همهسة مسموعة في بعض الأماكن. صحيح أن معظم هذه المشكلات حُلّت بعد العروض الأولى، لكنَّ الاستقبال النقدي والجماهيري للفيلم واجه امتعاضًا بسبب الفشل السابق لنظام (AromaRama). وقد بلغ من سوء استقبال فيلم «رائحة الغموض» أن منتج نظام (Smell-O-Vision) مايك تود قرّر التخلّي عن المشروع بدلًا من صرف المزيد من الأموال على تحسينه. يقول أيفري غيلبرت -وهو عالم نفس مختص بدراسة عملية الشم، وقد درس عن كثب المنافسة بين النظامين- إن لو مايك تود ثابر في جهوده لربما رأينا نظام (Smell-O-Vision) شائعًا في السينما الآن[31].

(30) للاطلاع على موجز وافٍ للتجربة، انظر كتاب (What the Nose Knows) لأيفري غيلبرت، الصفحات 158-162.

(31) انظر كتاب (What the Nose Knows) لأيفري غيلبرت، الصفحات 152-158 و163-169

نشهد مع مرور كل عام جديد اختراع آليات متقدمة ذات تحكم رقميّ لإطلاق الروائح، وهذا ما جعل فكرة إدخال الروائح في الأفلام تبرز مرة ثانيةً، وها هي الآن مضافة إلى عروض السينما رباعية الأبعاد (4DX) في بعض الأحيان، والمخصصة للجمهور ما بين 17-24 عامًا. تجد في هذه الأفلام مؤثرات حسية أخرى، مثل المقاعد الاهتزازية، وتساقط قطرات الماء على الجمهور، ونفخ الهواء بقوة، وإطلاق الروائح. ولكن آليات تشغيلها مكلفة، وقاعات السينما التي تستعملها قليلة ومحصورة في المناطق الحضرية الواسعة. ولسنا بصدد مناقشة كيفية تقييم الإنجازات الفنية والجمالية لسينما (4DX)، رغم أن من الوارد أن يستغلّ فنان هذه الآليات باستعمالها فنيًا، كما نرى الآن عددًا من ألعاب الفيديو الممتعة جماليًا (وهي بدورها قابلة لإضافة الروائح كما تُضاف إلى أجهزة الواقع الافتراضي).

287

ومن المحاولات الحديثة لإدخال الروائح في الأفلام الروائية التقليدية كانت في عام 2006م في فيلم «العالم الجديد» (The New World) لتيرينس ماليك (2005م)، في بعض قاعات العرض باليابان، بالتعاقد مع شركة (NTT Communications) التي تسعى إلى الدخول في سوق المسارح المنزلية بالترويج لتقنية نشر الروائح التي ابتكرتها. جرّبت الشركة عرض النسخة ذات الروائح من فيلم «العالم الجديد» في قاعتين، وركّبت في صفوف المقاعد كرات كبيرة لنشر الرائحة، وهو المنتج الذي تعتزم شركة (NTT) ترويجه، وقررت إدخال اثنتي عشرة رائحة مستحبّة إيحائيًا، مثل الروائح الخشبية عند عرض مناظر الغابات البكر في أمريكا، والروائح الحمضية في مشاهد البلاط الإنجليزي، والروائح الزهرية للمشاهد الرومانسية. ولكن المشكلة في هذه الاستراتيجية -كما علّق أحد النقّاد- هي أنها جعلت المشاهد متحيّرًا من غياب روائح بعض الأشياء الظاهرة على الشاشة والتي لا شك أن

رائحتها قوية في عالم الفيلم الخيالي، مثل دباغة الجلود أو البارود[32].

إن هذه المسألة التي أثارها الناقد في فيلم «العالم الجديد» تثبت ما اطلعنا عليه في العروض المسرحية الحيّة: بعد حل الصعوبات التقنية في نشر الروائح في مكان العرض تتجلى الصعوبات الفنية أمام محاولة إضفاء معنى جمالي لإدخال الروائح في الأفلام. تراجع التساؤل عما إذا كنا نستطيع إدخال الروائح بفعالية أمام التساؤل: أيجدر بنا فعل ذلك؟ وما الاستعمال الصحيح لها؟ ربما يساعدنا على مناقشة هذا الموضوع استعارة مصطلحين ابتكرهما منظّرو السينما للتمييز بين فئتين أساسيتين للأصوات في الأفلام: فسُميت الأصوات المنبعثة من داخل عالم القصة (كصوت التلفزيون المنبعث من غرفة المعيشة) «الأصوات الروائية». وسُميت الأصوات خارج هذا العالم الخيالي (مثل الموسيقا التصويرية) بالأصوات «غير الروائية». فلو صاحبت رائحة البارود منظر المسدس وصوت إطلاق النار في مشاهد «العالم الجديد» فسيكون ذلك من فئة الروائية. ولو أُطلقت رائحة الأزهار بين الجمهور خلال أحد المشاهد الرومانسية دون وجود أي أزهار في المشهد فهذا من فئة غير الروائية، حالها كحال الموسيقا التصويرية. ولكنّ ثمة فارقًا كبيرًا بين الروائح غير الروائية والموسيقا غير الروائية في الأفلام يرتبط بمسألة ما إذا كان من المناسب إرفاق الأفلام بروائح تصويرية. نحن في أغلب الأوقات لا نلاحظ الموسيقا التصويرية في الفيلم، ولا يجدر بنا أساسًا أن نلاحظها بل نلتفت بكامل تركيزنا إلى القصة، واستثناء هذا هي الموسيقا التصويرية التي ألّفتها مايكا ليفي لفيلم «جاكي» (Jackie) عام 2016م. فمن المحتم إذن أن يتساءل حضور «العالم الجديد» الذي قيل

---

(32) انظر مقال (Wake Up and Smell the New World) لكريس فوجيوارا المنشور في موقع (Film Comment) في الفترة ما بين يوليو وأغسطس 2006 › https:// www.filmcomment.com › article › wake- up- and- smell- the- new- world

لهم إن العرض مصحوب بروائح (ودفعوا مبالغ أكبر للجلوس في المقاعد القريبة من كرات الروائح) لماذا يشمون روائح بعض الأشياء المعروضة على الشاشة أما البقية فلا أثر لها. وفي عام 2013م، ظهرت محاولة جديدة لتعزيز تجربة مشاهدة أحد الأفلام المعروفة بإدخال روائح حقيقية إليها، وكان ذلك في عرض خاص أُقيم في لوس أنجليس لفيلم المخرج توم تيكوير «العطر: قصة قاتل» (Perfume: The Story of a Murderer)، المستوحى من رواية بالاسم نفسه بقلم باتريك زوسكيند (وسوف نستعرض الرواية في بداية الجزء الرابع). لهذا العرض الخاص المعزّز بالرائحة حكاية مثيرة للاهتمام. في مطلع عام 2000م شُغف صانع العطور كريستوف لودوميل (Christophe Laudamiel) برواية زوسكيند المنشورة عام 1988م، حتى إنه انهمك في أوقات فراغه بابتكار سلسلة من الروائح التي تمثّل مشاهد الرواية وأحداثها؛ مثل كومة القمامة التي تُرك فيها بطل الرواية غرنوي بعد ولادته، والرائحة العذرية للشابات اللائي قتلهن، والعطر العظيم الذي ابتكره غرنوي في النهاية[33]. عندما نمى إلى علم لودوميل أن الرواية سوف تُنقل إلى الشاشة، اتفق مع المنتجين على عرض علب فاخرة تحوي خمس عشرة رائحة استلهمها من الرواية للبيع على مرتادي السينما من خلال دار عطور تيري موغلر للترويج للفيلم. لم يحاول المنتجون البتة إطلاق هذه الروائح في أثناء عرض الفيلم أو الترويج لكل رائحة على حدة، واكتفوا بإتاحة الفرصة لمن حضر حفلات الافتتاح عام 2007م لشراء العلب في البهو وشمّ الروائح. ثم في عام 2013م، قرّر معهد لوس أنجليس للفنون الشمية (وهي منظمة صغيرة غير ربحية لنشر ثقافة المعرفة العطرية واستخداماتها الفنية) استضافة عرضين للفيلم، وتسليم كل متفرج من

(33) انظر المقابلة التي أجرتها ماريان بيتديث في عام 2007م في مدونتها (Basenotes) بعنوان (Interview with Les Christophs: Christophe Laudamiel and Christoph Hornetz, Perfumers of Le Coffret) في الموقع: https:// www.basenotes.net

المدعوين الخمسة عشر، في الوقت المناسب، شريحة عطرية مغموسة في إحدى الروائح التي ابتكرها لودوميل[34].

ما بين إبداع لودوميل في ابتكار روائح «العطر» والروائح العادية التي رافقت «العالم الجديد»، ستظل الأسئلة السابقة نفسها مطروحة ولكن في التجربة السينمائية هذه المرة. لماذا نكتفي بهذه الروائح الخمس عشرة؟ وهل يعني هذا أننا سوف نشمّ ما يشّمه غرنوي بنفسه فقط (مسألة المنظور)؟ وأهم الأسئلة وأكبرها: كيف يستطيع المرء دمج الروائح بالفيلم على نحو يعزّز التجربة ويقنعه بالقصة ولا يلهيه عنها؟ إن إحدى الطرق التي تساعدنا على حلّ هذه المسائل هو اتخاذ موقف راديكالي حيالها والقول إن الصعوبة في إدخال الروائح في الأفلام في المحاولات الماضية لم تكن في كثرة الروائح، بل قلّتها. ربما يتعين على صنّاع الأفلام أن يتجاسروا ويبتكروا «روائح تصويرية» حقيقية مماثلة للموسيقا التصويرية للأفلام (رغم أن الكثير من الأفلام تضيف مشاهد طويلة بلا أيّ موسيقا). ومن الممكن أن تتضمن الروائح التصويرية الكاملة للفيلم الروائحَ الروائية المُشاهدة على الشاشة، وروائح أخرى غير روائية، أي إنّها تصاحب أحداث الفيلم، وتعمل كعمل الموسيقا التصويرية. ولا نفترض أبدًا أن ابتكار المماثل الشمي للأصوات الروائية وحده سيكون مهمة يسيرة، ولكننا نقول إنها ليست مستحيلة. تنبعث بعض الروائح الروائية المحددة -مثلما تصدح الأصوات الروائية في غالبية الأفلام- إلى جمهور الفيلم في حالة واحدة فقط وهي عندما تلاحظ شخصيات القصة الروائح على الشاشة، إلا إذا أراد المخرج أن ينذر بحدث قادم، أو يعلّق تعليقًا ساخرًا أو مضحكًا باستعمال الروائح،

(34) انظر مقال (Perfume: The Story of a Murderer to Reshow with Newly Created Scent Track) للوري بايك المنشور في مجلة (Hollywood Reporter) في 4 نوفمبر 2013. https://www.hollywoodreporter.com/news/perfume-story-a-murderer-reshow-652912

وحدث ذلك فعلًا في فيلم «رائحة الغموض» عندما ظهر سائق سيارة الأجرة يحمل كوبًا من القهوة الساخنة، لكن الجمهور شمّوا رائحة خمر وليست قهوة، فأدركوا أن السائق يشرب الخمر خفيةً. أما حول إمكانية ابتكار روائح تصويرية مماثلة للموسيقا التصويرية، فيجب أن نضع في اعتبارنا أن للموسيقا إمكانات تركيبية لا نهائية من الأنغام والأجراس والإيقاعات التي توحي بالجو العام في القصة، أو تصف الشخصية، أو تصحب حدثًا أو فعلًا، كما يقول الفيلسوف نويل كارول: إن بغض النظر عن موقف المرء الفلسفي حيال قدرة الموسيقا في التعبير عن العواطف، فلا مراء في وجود أعراف متأصلة تجعلنا نميّز موسيقا الأفلام الحزينة عن السعيدة أو المتوترة أو الهادئة[35]. وللأسف فإن مؤلّف الروائح سيواجه أمرين حتميين: أولًا غياب الأعراف التعبيرية المتأصّلة لدى المتلقّين، وارتباطات الأشخاص العاطفية الفردية بكل رائحة. كما يتعين عليه في أي سرد سينمائي واقعي أن يقلّل من كثافة الروائح المحيطية بحيث لا يتمكن الحضور من ملاحظتها بوعيهم ولا تتداخل مع الروائح الروائية، ولكنها في الوقت نفسه تدعم الموسيقا التصويرية عبر التأثير لاشعوريًا في ردود أفعالنا العاطفية. لا عجب إذن أن يتهيّب صنّاع الأفلام ابتكار روائح تصويرية أصيلة، روائية وغير روائية، بل الأمر في الواقع غير عملي في صناعة الأفلام الروائية الاعتيادية، ولكنه نظريًا ممكن في الأفلام التجريبية المستقلة القصيرة التي تستهدف سوقًا متخصصة، بشرط توافر الموارد المالية والعزم الجاد لتحقيق ذلك. وسوف نرى الحلول السبّاقة لكثير من المشكلات التي واجهت إدخال الروائح إلى الأفلام في الماضي عند الاطلاع على تجربة «الآريا الخضراء: أوبرا عطرية» (Green Aria: A Scent Opera) في الجزء التالي المختص بالموسيقا.

(35) انظر كتاب (Theorizing the Moving Image) لنويل كارول (كامبردج: مطبعة جامعة كامبردج، 1996)، الصفحات 141-144.

وقد يعترض أحدهم بأن العقبة الحقيقية أمام إدخال روائح تصويرية إلى الفيلم ليس صعوبة المهمة، بل عدم ضرورتها أو حتى صوابها. أتتذكرون ما قالته الكاتبة دومينيك باكيه إن استعمال الصور والأصوات المؤثرة لما ألمّ بالمحتضر من إسهال شديد مع خروج ريح قد يكون كافيًا للإيحاء بوجود الروائح؟ تكتب الناقدة السينمائية فيفيان سوبتشاك: «نستطيع بحسيّتنا الجسدية أن نلمس مواد الصور وأن نسمح لها بأن تمسّنا ... أن نهرع إليها بجذلٍ حركي ... أن يذهلَنا صوتٌ؛ أو أن نشمَّ ونتذوق أحيانًا العالمَ الذي نراه على الشاشة»[36]. وتقول الفيلسوفة سينثيا فريلاند إن الدراسات العصبية تُظهِر أن اجتماع صور الطعام وأصواته في الأفلام ينشّط المناطق الدماغية ذاتها التي تنشط عند تذوّق الطعام الحقيقي[37]. ويتّسق هذا مع الفرضية التي عرضناها في بداية الكتاب: وهي أن الإدراك بكامله متعدد الحسية على درجات متفاوتة. وكذلك يستند كتاب المؤلف لويس روتشا أنتونيز «التجربة السينمائية متعددة الحسية» على أدلة الدراسات العصبية الحديثة، وإن لم يناقش التذوق والشم مباشرةً، بل ركّز على الحس العميق (proprioceptive)، والحس الدهليزي (vestibular). إنَّ بحثه العميق في تنشيط المشاهد والأصوات السينمائية التي تصوّر الحركات الجسدية للمناطق الدماغية نفسها، كما يفعل الحِسّين العميق والدهليزي، يشير إلى أن تجربتنا البصرية والسمعية للفيلم قد تحفّز تجارب حسيّة للشم على مستوى الإدراك، لا على مستوى الخيال أو الاقتران[38]. سواء قَبِل المرء تأكيد

---

(36) انظر كتاب (Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture) لفيفيان سوبتشاك (بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، 1995)، الصفحة 65.

(37) انظر الورقة البحثية المعدّة من سينثيا فريلاند بعنوان (Gustatory Film Perception) المقدّمة في الاجتماع السنوي للجمعية الأمريكية للجماليات في نيو أورليز في نوفمبر 2017 وأشكر البرفسورة فريلاند لإرسالها نسخة من البحث إلي.

(38) رغم أن أنتونيز لا يفنّد إمكانية تكوين ارتباط عبر الخيال كما تقول سوبتشاك فإنه يودُّ أن يؤكّد أن تعدّد الحسيّة عمليةً إدراكية قبل أن تكون «ذهنية أو مُتخيلة أو مُتذكَّرة». انظر كتاب (The

سوبتشاك على قوة الخيال، أو ادعاء أنتونيز بوجود استجابات إدراكية متعددة الحسيّة، أو مزج فربلاند لكلا الفرضيتين، فإن الأدلة كافية للإيمان بأن صور الأفلام وأصواتها قادرة على تحفيز تجربة متعددة الحسية قد تكون مشتملة على بُعدٍ افتراضيّ للتذوق والشم. وبما أن استجاباتنا إزاء الأفلام المحفَّزة بصريًا وسمعيًا تنشّط المناطق الحسية الأخرى من الدماغ فمن الوارد جدًا أن يكون البصر والسمع كافيين لمحاكاة تجربة الشم في الذهن. وقد صرّحت بعض الآراء حول فيلم «العطر: قصة قاتل» -الذي تدور أحداثه عامّةً حول الروائح- أنه نجح في نقل الجوانب الشمية من القصة، ولا ننسى أن القصة في أصلها رواية، فلم تستعن إلا بالكلمات المطبوعة على صفحاتها لاستحضار تجربة الروائح التخيّلية[39]، وعلى الأرجح أن تجربتنا الأدبية للرواية لم تكن لتُعزّز ببطاقات الخدش والشم أو حتى بروائح لودوميل.

293

أيعني هذا أن نتخلى عن حلم ابتكار أفلام ذات روائح تعبيرية مدمجة فيها؟ أبدًا. إن رفض التجريب يعني الاستسلام لما دعاه نويل كارول «ماهوية الوسيط»: وهي أن الفيلم وسيط فني أحادي، وأنه يفرض بنفسه حدودَ ما يُمكن تجربته فيه[40]. يذكر الفيلسوف كيفن سويني أمرًا مماثلًا بقوله إن مصطلح «فيلم» قد لا يشير إلى وسيط أحادي، بل إلى مجموعة من الوسائط المرتبطة ببعضها: فالأفلام الروائية والوثائقية والتجريدية تُنتج كلها معًا الآن، وانتقلنا من الأفلام الصامتة إلى الأصوات، ومن الأبيض والأسود إلى الملوّن،

(Multisensory Film Experience: A Cognitive Model of Experiential Film Aesthetics
للويس روتشا أنتونيز (بريستول-المملكة المتحدة: إنتليكت، 2016)، الصفحة 4.

(39) انظر مقال الناقد روجر إيبر حول الفيلم في موقعه: https://www.rogerebert.com/reviews/perfume-the-story-of-a-murderer-2007

(40) انظر كتاب (Theorizing the Moving Image) لنويل كارول، الصفحات 49-55.

ومن ثنائي وثلاثي الأبعاد إلى الرباعي، وهكذا[41]. فإن تمكّنت فيولين دي كارني من استعمال الروائح الحقيقية في مسرحيتها وكانت النتائج إيجابية، فلا بد إذن أن يبرز صانع أفلام طليعية، بالتعاون مع مبتكر عطور مثل لودوميل، ليحرز إنجازًا مماثلًا في فيلم تجريبي. ولربما يتعين على الفنان أن يتحاشى إدخال الروائح الحقيقية إلى فن السينما القائم بأعرافه وتقاليده، وأن النجاح أكثر رجحانًا عندما يخوض في مجاهل غير مطروقة، بأن يبتكر لونًا فنيًا جديدًا متعدد الحواس، فنًّا يحسب وجود الروائح وحاسة الشم في أعماله منذ تكوّن الفكرة في أصلها، لا أن تكون الروائح تزيينًا أو إضافة بعد حين. وهذا ما فعلته «الأريا الخضراء: أوبرا عطرية».

الموسيقا

ذكرت في مطلع هذا الفصل رقصة الترحيب التقليدية في جزيرة بالي، التي تُقدّم في مكان يعبق بطيب البخور، وتتناثر بين المتفرجين روائح بتلات الزهور. استطاع الفنانون والموسيقيون الإندونيسيون المعاصرون دمج الروائح في أعمالهم، ومنهم الفنان أي واين سادرا (I Wayan Sadra) الذي يصف جزءًا من استعراض لمقطوعته (Lad-lud-an) حين يشرع عازفو الغاميلان بالعزف خارج المسرح كي يصل صوت الغاميلان الخافت إلى الجمهور من بعيد، ثم يتصاعد تدريجيًا. وبعد أن يدخل العازفون ويستمرون في العزف:

> يقف أحد أفراد الفرقة ... ويحمل بيده بيضة ... يرفعها عاليًا فوق حجر أسود بيضاوي ... ثم يسقط البيضة ... فتنتشر في هواء المسرح رائحة كريهة. اخترت عمدًا بيضة متعفّنة، فكان رد فعل الجمهور أن سدّوا أنوفهم بأيديهم[42].

(41) انظر مقال (Medium) لكيفن سويني المنشور في (The Routledge Companion to Philosophy and Film) بتحرير بيزلي ليفنغستون وكارل بلانتانغا (روتليدج، 2009)، ص 181-183

(42) انظر مقال (From the Hideous to the Sublime) لزاكار لاسكيفتز، الصفحة 64

هذا العمل الموسيقي يربط بين الثقافة التقليدية والثقافة العصرية باستعمال الرائحة. كما تُستعمل في أي عمل أدائي يُقدّم في متحف للفن الحديث.

عندما نتأمل الاستعمال الغربي للروائح في الموسيقا فإننا نجد قلة من الملحنين والفنانين الأدائيين ممن حاولوا التعبير عن الروائح من خلال الأصوات الموسيقية. أبرزهم هو الفرنسي كلود ديبوسي الذي تضمّنت أعماله: «عطور الليل» (Les parfums de la nuit) - وهو عنوان القسم الثاني من معزوفته «إيبيريا»، أو أحد أقسام معزوفته «مقدّمات» (Préludes) المعنون «الأصوات والعطور تحوم في نسيم المساء» (Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir)، وهو أحد أبيات قصيدة بودلير «تناغم المساء» (Harmonie du Soir). يجد المرء نفسه وهو ينصت إلى هاتين المعزوفتين مشدودًا من العنوان للاستماع بخيالٍ منفتح لاستشعار تجاوبات بودلير في العطور والألوان والأصوات. تتراءى لنا الأشكال الإيقاعية المتموّجة تحت أنغام المزمار الناعمة في «عطور الليل» كالتِماع الروائح وامتزاجها في ليلة صيفية، ومما لا شك فيه أن صوت المزمار الرقيق هنا يذكّرنا بكلمات بودلير في «تجاوبات»: «رهيفةٌ كالمزامير». ويتضح من تصريح ديبوسي عام 1901م أن هذه التجاوبات متعمدة من طرفه:

> أرى أن من الممكن نظم الموسيقا للعزف في الهواء الطلق خصيصًا... تناسقٌ غامض بين تحرّكات أوراق الشجر وعطور الزهر مع الموسيقا، فتتوحّد جميع هذه العناصر في تناغم طبيعي[43].

وفي أوبرا ديبوسي الوحيدة «بيلياس وميليزاند» (Pelléas et Mélisande) (1902م) تجاوبات أكثر للصوت والرائحة. تقول الفيلسوفة شانتال جاكي

(43) انظر كتاب (Philosophie de l'odorat) لشانتال جاكي، الصفحة 201.

إن تكريس الألحان الموسيقية لاستحضار الروائح متكرر في كل أجزاء الأوبرا، ولكن تأثيرها أشدّ وضوحًا في الفصل الثالث، حين يُكرِه غولو الغيور أخاه على الانحناء فوق بركة مياه آسنة في قبو القلعة، ثم يسأله متوعدًا: «ألا تشمّ رائحة الموت؟». في المعزوفة فقرة منخفضة بالباصون، على طابع أوركسترالي سوداوي وطبول دفية متباطئة. يناشد بيلياس أن يخرجا من هذا الجو الخانق، ومع صعود الاثنين السلمَ تجاه الضوء، كذلك تتصاعد الموسيقا معهما وتبتهج بآلات وترية وقيثارات نابضة. يصلان إلى الهواء الطلق فيهتف بيلياس معجبًا «برائحة الورود النديّة» التي ترتفع من الأرض حتى الشرفات. وقد علمنا من راوي بروست في «البحث عن الزمن المفقود» أن بإمكان مستمعٍ مرهف الحسّ أن يولّد استجابة قوية لهذه التعابير الموسيقية عن الروائح. فهو الذي قال إن رائحة الورود في تلك اللحظة من أوبرا «بيلياس وميليزاند» تبدو له دومًا واقعية حقيقية، حتى إنها تثير حساسيته وينخرط في العطاس كلما استمع إلى هذا المشهد[44]. ولكن حتى لو لم يستثر الإيحاء الشمّي في موسيقا ديبوسي ردود فعل جسدية قوية، فإن تعليق بروست يوحي بأن اجتماع الموسيقا والكلمات قد يسبّب تأثيرًا مماثلًا لتأثير اجتماع الصور والكلمات والموسيقا في الأفلام كما ناقشنا الأمر آنفًا. ومع هذا فنحن نقول في الموسيقا كما قلنا في الأفلام والمسرحيات: إن إدخال الروائح الحقيقية قد يلهي المتلقي ويشتته عن خوض التجربة المنشودة بدلًا من تعزيزها، ما لم يتم الأمر بأقصى عناية وأفضل تقدير.

ونادرة هي المؤلّفات الموسيقية الكبرى التي تتطلب استعمال روائح حقيقية، والأندر منها استعمال الروائح لمرافقة العروض الحقيقية، سواءٌ أكانت موسيقا كلاسيكية أم موسيقا شعبية. ومن أمثلة استعمالها في

(44) انظر الجزء الثاني من رواية (Remembrance) لبروست بالنسخة الإنجليزية، الصفحة 842.

الموسيقا الشعبية: جولة المطربة كاتي بيري الموسيقية عام 2016م التي تضمّنت رائحة غزل البنات، والمسرحية الموسيقية المعروضة في برادوي «نادلة» (Waitress) التي أدخلت في عروضها رائحة فطائر التفاح. ومن فرق الموسيقا الكلاسيكية المعاصرة التي تستحق الذكر لاستعمالها الروائح هي فرقة الكورال الفرنسية (Les Métaboles) التي قدّمت عرضًا للموسيقا الأمريكية عام 2015م تصاحبه روائح صمّمها صانع العطور كوينتان بيش لهذه المناسبة[45]. وفي العام نفسه، أصدر الملحن وعازف البيانو لوران أسولن (Laurent Assoulen) ألبومًا بعنوان (Sentire) يشمل مجموعة من العطور التي ابتكرها الفنان مماشيةً لكل مقطوعة[46]. وأخيرًا في عام 2016م، تعاقدت الفرقة الرباعية الأسترالية مع صانع العطور كارلوس هيوبر (Carlos Huber) لتصميم سلسلة من العطور ترافق معزوفات ملحنين مشاهير، مثل تشايكوفسكي وغوردجييف، في حفلة موسيقية بعنوان «رائحة الذكرى» (Scent of Memory). وقد قدّموا العطور للمتفرجين في عِصيّ ورقية منفردة قرّبوها إلى أنوفهم لشمّها، وقبل كل معزوفة كان هيوبر يصف تركيبة كل رائحة لاستحضار لحظة تاريخية محددة أو جو معين. ومن المثير هنا أن نذكر في ضوء نقاشنا السابق حول إدخال الروائح في العروض المسرحية أو الأفلام أن قرار استعمال العصي المغموسة بالرائحة لم يكن بسبب عدم وجود طريقة لنشر الروائح في القاعة، بل لأن الفنانين كانوا مدركين لتفاوت استجابات الحاضرين وانفراديتها إزاء جودة الروائح وكثافتها[47].

(45) انظر مقال (Une Nuit américaine à écouter et humer) لميشيل غرنباند المنشور في موقع (AvantChoeur) العدد 3951 في 4 أبريل 2015. https:// www.avantchoeur.com

(46) انظر مقال (Album Mixes Music with Scent) لجيميروبل المنشور في موقع (WWD) في 7 مايو 2015. https://www.wwd.com

(47) انظر مقال (Scent of Memory: Smell and Classical Music Prove an Intoxicating =

يعد الملحن الروسي المعاصر ألكساندر سكريابين (Alexander Scriabin) أحد القلائل الذين خطّطوا لاستعمال روائح حقيقية في أعمالهم الموسيقية، حيث تضمّن عمله العظيم الأخير إدخال رائحة البخور. توفي سكريابين عام 1915م ولم ينجز من رائعته المنتظرة «الأسرار المقدّسة» (Mysterium) سوى نصف افتتاحيتها الطويلة. وكان يعتزم أن يكون العمل بأكمله «عملًا فنيًا متكاملًا» بمعناه الحقيقي، بالاعتناء بالحواس كافة ومنها الشم، وأن يجعل من الحضور مشاركين في العرض، وأن يُقام العرض الأول في دير رهبنة في الهيمالايا. وفي عام 2015م، أُقيم احتفال مئوي برؤية سكريابين متعددة الحواس بعنوان «سكريابين في الهيمالايا» (Scriabin in the Himalayas) في دير ثيكسي بالقرب من منطقة لداخ بالهند. تضمّن العرض عزفًا مباشرًا للبيانو وعروضًا فردية لمعزوفات سكريابين، بعضها تصاحبه رقصات لرهبان بوذيين، وعرض ضوئي ملوّن، وإطلاق ست روائح محيطية ابتكرها صانع العطور ميشيل رودنيتسكا (Michel Roudnitska) لهذه المناسبة[48].

لكن أتمَّ اندماجٍ وأجمل تناسق بين الروائح والموسيقا في «عمل فنيّ متكامل» عصري هو بلا شك «الآريا الخضراء: أوبرا عطرية» (Green Aria: A Scent Opera)، التي دفعت بالدمج الرائحي-الموسيقي إلى مرحلة جديدة ومتقدّمة غير مسبوقة. عُرضت هذه الأوبرا أول مرةٍ عام 2009م في مسرح متحف غوغنهايم في نيويورك، ثم في متحف غوغنهايم في بلباو بإسبانيا. يكمن تفرّد «الآريا الخضراء» في أنها اجتهدت في إبراز الروائح أولًا ثم دمجها

= Combination) لكلاريسا سيباغ مونتفيوري المنشور في صحيفة (The Guardian) في 11 نوفمبر 2016.

(48) انظر مقال (Scriabin in the Himalayas) لكودي غرين المنشور في موقع (Classical Music.Com) في 29 سبتمبر 2015 http://www.classical-music.com/article/scriabin-himalayas

مع الموسيقا بحيث تثريها معرفيًا وعاطفيًا، وإن كانت في الحقيقة نوعًا غير مألوف من الأوبرا لعدم وجود أصوات بشرية فيها، ولا أفعال درامية، ولا مشاهد أوبرالية. تألّفت هذه الأوبرا من توزيع رائحي مبتكر لها خصيصًا، ومتّسق مع توزيع الموسيقا الإلكترونية التي تتبع سردًا فضفاضًا، وعُرضت في الظلام الدامس لأن مبتكريها رأوا أن قدرة الجمهور على رؤية ما حولهم سوف تلهيهم عن الروائح والأصوات. وفي الحقيقة كان مبتكِر الفكرة ستيوارت ماثيو (Stewart Matthew) يودُّ في البداية إنتاجَ أوبرا تُخاطب الحواس الخمس كلها، ولكن سرعان ما أدرك أن الفكرة غير قابلة للتنفيذ، فاكتفى بإخراج هذا العمل الفني الهجين بين الروائح والموسيقا. وجاء تكوين الأوبرا كالتالي: السرد أولًا، ثم التوزيع الرائحي، ثم التوزيع الموسيقي. ألّف ماثيو سيناريو مبهمًا يتحدث عن البيئة، ثم ابتكر صانع العطور كريستوف لوديميل الروائح التصويرية لهذا السيناريو، وأخيرًا أُرسل السيناريو ومعه عيّنات من روائح لوديميل ومصفوفة تزامنية بالغة الدقة إلى ملحنَين ألّفا -بالاعتماد على ما سبق- معزوفات الموسيقا الإلكترونية للأوبرا.

كان السيناريو نفسه ضبابيًا بلا تفاصيل، مفترضًا وجودَ صراعٍ رمزيّ بين التقنية والطبيعة في أربع «حركات» تمثّل العناصر الأربعة: التراب والهواء والنار والماء، وبحضور ثماني عشرة شخصية بأسماء دلالية مثل: الفلزّ الوضيع، والأخضر الإنجليكي، والهواء الطلق، والمحتال الأخضر غريب الأطوار، والصناعة، والفوضى، والآريا الخضراء. فكانت هذه الشخصيات التجريدية مكافئة للشخصيات البشرية في أي أوبرا عادية، والروائح أصواتها. في السرد الأوبرالي، تستحوذ التقنية على سلطة الطبيعة فتنتشر «الفوضى»، ولا تستقر الأمور إلا عندما يعقد «الأخضر الإنجليكي» صلحًا بين التقنية والطبيعة، وينتج عن الصلح «الآريا الخضراء». قد تبدو

القصة مبتذلة بعض الشيء، لكن الروائح والموسيقا بعيدة كل البعد عن الابتذال، بشهادة الحضور الذين رأوا أنها متميزة وحسنة التنسيق. يكتب أنثوني توماسيني ناقد الموسيقا الكلاسيكية في صحيفة «نيويورك تايمز» عن موسيقا الأوبرا: «استطرادية لكنها تنساب بخفة، بشرودٍ مرح، ومقاطع كونترابنتية تنافست فيها الأصوات لبلوغ أعلى النغمات وأدناها؛ ما بين الانفعال الإلكتروني الفولاذي حتى التأليف المتناغم الهادئ للوتريات المتكدّرة»[49].

حقّقت «الأوبرا الخضراء» إنجازات شمّية على الصعيدين التقني والفني. فالمتطلبات التقنية -كما رأينا سابقًا- لإدخال الروائح بنجاح في أي إنتاج درامي، سواءٌ أكان فيلمًا أو مسرحية أو موسيقا، هي: أن تصل الروائح إلى الحضور كافةً في الوقت نفسه تقريبًا، وأن تتساوى كثافة الروائح في كل أرجاء القاعة، وأن تحتفظ كل رائحة بانفراديتها، فلا تتجمع الروائح معًا ولا تندمج في رائحة واحدة عديمة الشخصية. عَمِل لودوميل مع مهندسي الشركة العالمية «فلاكتوودز» المختصّة بتصنيع أنظمة التهوية لاختراع «أرغن رائحي» لنشر روائح الأوبرا باستعمال الهواء المضغوط لدفع الروائح عبر أنابيب من التيفلون اللدن، تنتهي أطرافها أمام كل مقعد بشيء يشبه الميكروفون تنبعث منه الرائحة، ويستطيع كل متفرج تقريب طرف الأنبوب إلى أنفه أو إبعاده عنه كما يحب. وهكذا تمكّن لودوميل من إرسال نفحة خفيفة من كل تركيبة رائحية وهو على يقين بأن الرائحة ستظل محدودة مكانيًّا إلى حد كبير، فتجنّب بذلك الانتشار الواسع وتجمع الروائح الذي أدّى إلى فشل الكثير من التجارب الرائحية السابقة.

---

(49) انظر مقال (Opera to Sniff At: A Score Offers Uncommon Scents) لـأنثوني توماسيني المنشور في صحيفة (New York Times) في 1 يونيو 2009.

300

كما أن لودوميل حَسَب بدقة شديدة معيار كل نفحة ووقت إطلاقها، آخذًا بالاعتبار أن الشخص العادي يحتاج إلى ستِّ ثوانٍ تقريبًا للاستنشاق والزفير، فبعد تعرض المتفرج لستِّ ثوانٍ من الرائحة يرسل النظام ثانيتينِ من الهواء النقي عبر الأنابيب لتنقية المنخرين وتهيئتهما للرائحة التالية. هذه الدقة هي التي أتاحت للودوميل إطلاق ثلاثين رائحة مختلفة خلال خمس عشرة دقيقة فحسب، واستطاع معظم الحاضرين متابعة تسلسل الروائح وإدراك تناسقها مع الموضوعات الموسيقية. علمًا بأن الروائح نفسها تركيبات تجريدية غير مألوفة، وهذا ما دفع أيفري غيلبرت عالم النفس المختص بدراسة الروائح إلى أن يقول في رأيه «بالآريا الخضراء»: «لو أن لودوميل استعمل روائح مألوفة لدى الناس لانصرفت أذهان الحاضرين عن العرض إلى تخمين الروائح والانشغال بارتباطاتهم الذهنية بها»[50]. ولم يضع لودوميل اعتبارًا كبيرًا لحسن الرائحة، بل صرف جهده في التركيز على قدرتها على استحضار شخصيات الأوبرا وموضوعاتها السردية.

دخل كثيرون مسرح غوغنهايم متشككين من نجاح العرض، لكنهم خرجوا متفاجئين من استمتاعهم به. كتبت الناقدة أماندا غيفتر في مجلة «نيوساينتيست» أنها توقعت أن تختلط الروائح المنبعثة من «ميكروفونها»، وتشكّل سحابة ضبابية تطوّقها، لكنها دُهشت من أن «كل رائحة كانت محددة ومنطوقة، تبقى ثوانٍ معدودة ثم تنجلي»[51]. وكذلك وجد أيفري غيلبرت التجربة «جذّابة وآسرة»، ويشير تحديدًا إلى أن «الارتباطات

(50) انظر مقال (Green Aria- a Scent Opera. Bravo!) لأيفري غيلبرت المنشور في موقعه (First Nerve: Taking a Scientific Sniff at the Culture of Smell) في 3 يونيو 2009. https://www.firstnerve.com›2009/06

(51) انظر مقال (Green Aria: An Opera for Your Nose) لأماندا غيفتر المنشور في مجلة (New Scientist) في 5 يونيو 2009. http://www.newscientist.com/article/dn17236-green-aria-an-opera-for-your-nose.html

الحسيّة بين الروائح والموضوعات الموسيقية واضحة ويسهل على المتلقي إدراكها»[52]. وكما يتوقع المرء فلا بُدَّ أن التجارب الفردية للمتفرجين متباينة تباينًا عظيمًا، لا سيما في تفاعلهم مع الرواية السردية التي عُرضت عليهم في استهلال العرض. تضمّن هذا الاستهلال موجزًا عن حكاية المسرحية، وفصلًا تجريبيًا عُرض خلاله اسم كل شخصية (مثل الصفر المطلق، والأخضر الزائف، والصناعة، وهلُمَّ جرًّا) على شاشة معلّقة بالمسرح بالتزامن مع إطلاق رائحة كل شخصية عبر الأنابيب، وعزف الموضوعات الموسيقية لكل منها. ثم أُطفئت أنوار المسرح، وبدأ عرض الأوبرا الفعلي لمدة خمس عشرة دقيقة، واختُتمت المسرحية قبل إسدال الستار الأخير بأنْ ظهرت كل شخصية لتحية الجمهور، وأطلقت معها رائحتها وعُزفت موسيقاها.

تُبيّن المقابلات التي أُجريت مع بعض الحضور بعد مرور أشهر على العرض انقسامًا مدهشًا في طريقة تذكّر الناس لتجربة حضورهم أوبرا «الآريا الخضراء». عبّر البعض عن امتنانهم لوجود ملخص السيناريو والفصل التجريبي الذي عرض كل رائحة وموسيقاها، وتذكّروا أنهم بذلوا جهدًا تنسيقيًا لمتابعة اندماج العنصرين، وقال آخرون إن التوجهات المقدّمة في الاستهلال تطلّبت تركيزًا عظيمًا، فكان أن ترك هؤلاء الروائح والأصوات تنساب من حولهم، مستحضرةً مشاعر وذكريات عشوائية. ولكن أولئك الذين حاولوا جاهدين متابعة السيناريو عبّروا عن دهشتهم من قدرتهم على إدراك الفروق بين الروائح واستيعاب ارتباط كل منها بالموسيقا[53]. صحيح أن هذه المقابلات لم تطلب آراء الجميع بل قلة من الحاضرين، وأنها أُجريت

(52) انظر مقال (Green Aria- a Scent Opera. Bravo!) لـأيفري غيلبرت المنشور في موقع (First Nerve) في 3 يونيو 2009 https://www.firstnerve.com/2009/06/

(53) انظر مقال (Peut- on raconteur une histoire rien qu'avec des odeurs? La gageure de 'Green Aria: A Scent Opera') لصوفي دومسيك ورولاند ساليس المنشور في موقع: https://prodinra.inra.fr/

بعد العرض بأشهر، ولكنها تثبت على الأقل أن بالرغم من قدرة الفنانين على تنسيق الروائح والعناصر الأخرى في العرض بحيث يتقبلها الجمهور ويحاولون تتبّع مسارها السردي، فإن بعض الحضور يفضّلون السير وراء أهوائهم والاستمتاع بالتجربة الجمالية كما يدركونها هم. كما هو الحال مع تجارب الجمهور في السيمفونيات التي تختلف من فرد إلى آخر؛ فبعض الأشخاص المطّلعين المثقفين قادرون على متابعة المقاطع الموسيقية وإدراك الديناميكيات التأويلية لكل مقطع، وآخرون يحبون الاسترخاء وترك الموسيقا تحرّكهم كما تشاء.

كان الانطباع العام عن الأوبرا هو أنها تجربة جمالية مرضية وآسرة، حسب الرأيين اللذين اقتبستُ منهما آنفًا. تقول أماندا غيفتر: «أذهلني المفهوم المبتكروالتنفيذ المدروس»، وذكر أيفري غيلبرت أن «الأربا الخضراء» برهان على أن التقنية الممتازة بين أيدي ذوي العقول المبتكرة تستطيع إخراج عرض حسي أصيل جميل، يحيي الذهن والخيال معًا. ألا تلبي هذه التجربة الحسية الأصيلة الجميلة المستثيرة معرفيًّا متطلبات أي تعريف من تعريفات الإنجاز الفني والجمالي الناجع؟ إن أوبرا «الأربا الخضراء» تقدّم أدلة وافية تسوّغ تجاهل ادّعاءات الفيلسوفين مونرو بيردسلي وروجر سكروتن بأن حاسة الشم لا يمكن أن تُستعمل لابتكار أعمال فنية بعناصرها، التوتر والذروة والحل، أو أن تُعدّ أعمالًا أصيلة أو أن تجربتها جمالية.

فاصل

سميلر 2.0 والأوزمودراما

يقتبس كثيرون من رواية ألدوس هكسلي الديستوبية «عالم جديد شجاع» (1932م) هذه الجملة: «أرغن الروائح يلعب نغمة خفيفة برائحة الأعشاب، تتصاعد منها أصوات تتابعية متماوجة بروائح الزعتر والخزامى، وروائح إكليل الجبل والريحان والآس والطرخون»[1]-[2]. وقد ظهرت أخيرًا آلات أرغن الروائح في هذا القرن، وذكرت منها مثلًا آلة بيتر دي كوبير أولفاكتيانو (Olfactiano) [مزيج بين «olfaction» وتعني الشم وكلمة بيانو] التي عزف عليها مقطوعة اسمها «سونيتات بروكسل الرائحية» عام 2004م. ثم ظهر بعد ذلك أرغن الروائح الذي استعمله ستيوارت ماثيو وكريستوف لودوميل في «الأربا الخضراء: أوبرا عطرية» عام 2009م. ولكن في عام 2012م، أزاح الفنان فولفغانغ جيورغسدورف (Wolfgang Georgsdorf) في مدينة لينتس بالنمسا الستار عن أرغن رائحي أكبر وأكثر تعقيدًا، ثمرة سنوات طويلة من الأبحاث والتجارب أنتجت النسخة السابقة منه وهي سميلر 1.0 (Smeller 1.0). وفي عام 2016م نظّم جيورغسدورف عرضًا استمر شهرين لآلة سميلر 2.0 (Smeller 2.0) في برلين بعنوان «أوزمودراما:

(1) انظر رواية (Brave New World) لـ ألدوس هكسلي (نيويورك، بانتام بوكس، 1949)، ص 112.

(2) الاقتباس من الترجمة العربية لرواية عالم جديد شجاع، ألدوس هكسلي، ترجمة، مروة سامي، ص 217. المترجمة

الحكي بالروائح»[3] (Osmodrama: Storytelling with Scents). وأظهر هذا العرض براعة الآلة وتفنّنها وتعدد استعمالاتها بمصاحبتها للإلقاء الشعري وعرض الأفلام والأعمال الموسيقية وإنتاج «روايات» رائحية خالصة. كتب جيورغسدورف في مقدمة برنامج سلسلة عام 2016م عن «الحلم الذي لم يبارحه خلال سنوات عمله الفني: تقديم عرض رائحي في سلسلة متناغمة»[4].

يرى جيورغسدورف أن سميلر 2.0 (وهي آلة ضخمة يزيد وزنها على الطن) عمل فنيّ بحد ذاتها («منحوتة وظيفية» على حد تعبيره) وآلة «للتلحين والرواية المتزامنة»[5]. وهي حقًّا تركيبة مذهلة: أنابيب فضية ضخمة متداخلة يمكن مشاهدتها من خلال حاجز ذي ثقوب، وفي منتصفها تتجمّع 64 فتحة برونزية، وكل فتحة متصلة بعلبة من علب الروائح عن طريق الأنابيب. عندما رأيت الأرغن في متحف مارتن غروبيوس باو في برلين عام 2018م كان يحتلّ جدارًا كاملًا في غرفة متوسطة الحجم، وكان يعزف مقطوعة بعنوان «إكمال تلقائي» (Autocomplete). تنتج الآلة تيارًا هوائيًّا بسرعة ثابتة، يحمل الروائح المتغيّرة وتركيباتها إلى كل زاوية في الحجرة، ولكنها مركّبة بحيث «يتغير الهواء المحيط في المكان مرة أو مرتين في الدقيقة الواحدة، كيلا تتراكم الروائح أو تختلط اختلاطًا غير مستحب في التسلسل الزمني للأوتار المتبدّلة»[6]. يستعمل سميلر 2.0 تركيبًا مختلفًا عن الأرغن الذي صنعته شركة فلاكتوودز لماثيو ولودوميل في «الأريا الخضراء» -وكان يرسل

(3) أورمو (-osmo) هي سابقة لفظية تعني الرائحة أو الشم. المترجمة

(4) انظر مقال (Osmodrama: Storytelling with Scents) لفولفغانغ جيورغسدورف المنشور في 15 يوليو18- سبتمبر 2016، في موقع: http:// www.osmodrama.com ولهذا الموقع عدة أقسام، أحدها بعنوان (Osmodrama Festival Berlin 2016).

(5) انظر مقال (Osmodrama via Smeller 2.0) لفولفغانغ جيورغسدورف في الموقع: https:// smeller.net›about

(6) انظر مقال (Osmodrama via Smeller 2.0) لفولفغانغ جيورغسدورف في الموقع: https:// smeller net›about

الروائح إلى كل مقعد بالأنابيب- لكنه يعالج المشكلة التقنية نفسها التي أدّت إلى فشل المحاولات السابقة لإدخال الروائح إلى الأفلام أو الرواية باستعمال الروائح، وهي تراكم الروائح أو اختلاطها بغير قصد. وقد صرّح أحد المعلّقين في الصحيفة البرلينية «دي تسايت» أن الآلة مذهلة بكل تفاصيلها، وذكر أن محاولة تنسيق الروائح المناسبة مع أحد الأفلام المعاصرة خلال عرضها عام 2016م تفصح عن جهود تستحق الإشادة، وإن شابتها بعض المشاكل العرضية في التزامن[7].

لسميلر 2.0 لوحة مفاتيح موسيقية من طراز (MIDI) تتيح لجيورغسدورف عزف مقطوعات مرتجلة، وهذا ما فعله في عروض سلسلة أوزمودراما عام 2016م. ففي أحد عروض ذلك العام مثلًا انضمّ جيورغسدورف إلى فرقة أوركسترا برلين الارتجالية في جلسة عزف ارتجالية بعد انتهاء عرضهم «نفحات أوركسترالية» (Orchestral Whifftracks) (وهي معزوفة تدمج بين روائح مبرمجة مسبقًا في سميلر 2.0 وموسيقا الملحن ستيفن كرو)، وفي عرض آخر عزف موسيقا حية مصاحبة لإلقاء شاعرين وقراءة روائية لأعمالهم الأدبية. عندما ألقى الشاعران قصائدهما عزف جيورغسدورف استهلالًا وخاتمة بإصدار الروائح المناسبة، ولكن عندما كانت الروائية جوليا كيسينا تقرأ فصلًا من روايتها حاول مسايرة التغيرات السريعة في الصور والأحداث، وهي مهمة عسيرة لأن الروائح تنتقل ببطء مقارنة بالأصوات، فما كان من جيورغسدورف إلا محاولة التنبؤ بالكلمات المنطوقة وإصدار الرائحة قبلها بعدة ثوانٍ. ومن التجارب التي خلّفت أثرًا عاطفيًا في ذاكرة بعض الحاضرين في أثناء عروض عام 2016م بحسب

(7) انظر مقال (Die Wahnsinnlichkeitsmachine) لربيا ويزر المنشور في موقع (ZeitOnline) في 24 يوليو 2016: https://www.zeit.de/kultur/kunst/2016-07/osmodrama-smeller-wolfgang-georgsdorf/seite-2 وأشكر مادليبيا دايكونا لإرشادي إلى هذا المصدر

تعليقاتهم العرض الحي في آخر ليالي السلسلة لكولاج صوتي من تأليف الملحن كارل ستون ويصاحبه روائح نسقّها وعزفها جيورغسدورف[8].

لم تكن التهجينات المتعددة بين الروائح من جهة والأفلام والشعر والموسيقا من جهة أخرى هي أهم ما حقّقه جيورغسدورف في عرض عام 2016م، بل كان هذا الشرف من نصيب الأوزمودراما التي ابتكرها من الروائح الخالصة بعنوان «إكمال تلقائي: سينوسمية» (Autocomplete: Synosmy) (وسينوسمية كلمة مستحدثة تعني سمفونية رائحية)، وكانت مدتها أكثر من خمسين دقيقة ووصفها جيورغسدورف كالتالي:

> معزوفة سينوسمية خالصة، منظومة معقّدة من المتواليات الرائحية. يكمل الجمهور تلقائيًا الحكاية الشمية بردود فعل تكاد تكون لاإرادية إزاء الروائح المنسابة في الحجرة. وما بين شهيق وزفير، سرعان ما تنقلب الروائح المألوفة المعهودة منذ أيام الطفولة إلى انطباعات مخيفة[9].

لم يوزّع منظمو عرض «إكمال تلقائي» ملاحظات ترشد الحاضرين إلى طريقة تنسيق العرض، بل تُركوا لخيالاتهم تنسج لهم القصة التي يريدونها. وقد سنحت لي الفرصة لتجربة نسخة أقصر بكثير من عرض «إكمال تلقائي» (مدتها اثنتا عشرة دقيقة) ضمن عروض «الفن الانغمامي» المعاصر في متحف مارتن غروبيوس باو في برلين عام 2018م. سعى جيورغسدورف

---

(8) عبّر أحد الحاضرين عن رأيه بالعرض بأن الروائح بدت متكرّرة رغم شذاها الطيّب، ووصفها بأنها «ليست إلا تلاعبًا متلونًا للأسطح». انظر مقال (Osmodrama/ Rewew) لسام جونستون المنشور في موقع (The Cusp) في 21 سبتمبر 2016. https://www.thecuspmagazine.com/reviews/osmodrama-review/

(9) انظر مقال (Osmodrama: Molecules Turn to Emotions) لفولفغانغ جيورغسدورف في الموقع: https:// osmodrama.com

هذه السينوسمية «إكمال تلقائي ربعي (التطور في 12 دقيقة)» (Quarter Autocomplete «Evolution in 12 Minutes»)، وجعلها تُعزف ثلاث أو أربع مرات في الساعة. وهذه المرة أيضًا لم تُوزَّع أي ملاحظات لحضور العرض لتوجيه تجربتهم، فبذلت جهدي في محاولة تخمين الروائح وقت انبعاثها. حضرت العرض ثلاث مرات محاولًا العثور على القصة أو حتى بنائها، ولكن للأسف لم أتمكن من تشكيل أيِّ نمط. وأنا ألوم عجزي الشمي أو قصور مخيلتي لا العرض. ولكن بعد قراءة وصف جيورغسدورف لنسخة عام 2016م من «إكمال تلقائي»: «يكمل الجمهور تلقائيًّا الحكاية الشمية بردود فعل تكاد تكون لاإرادية إزاء الروائح» ربما يكون مفهوم القصة لديه أقرب إلى الاستمتاع المتجرّد بتوالي الروائح والارتباطات الشخصية العائمة[10]. بل إن عددًا من الحاضرين ذكروا في فيديو وثائقي قصير عن عرض مارتن غروبيوس باو لسميلر 2.0 في صيف عام 2018م بعض الارتباطات الذهنية التي خطرت لهم (إطارات محترقة، فِطْر في الغابة)، ولكن لم يصف أيٌّ منهم قصة حقيقية. ذكرت إحدى الحاضرات أن عرض «إكمال تلقائي ربعي»: «كلوحة تجريدية شممتها بأنفي»، وهذا وصف سديد للتجربة، ربما أشغلت نفسي عندما حضرت العرض ذلك الصيف بالبحث عن القصة[11].

لكن في إحدى خطط جيورغسدورف المبدئية للمتواليات الرائحية ألمح أحيانًا إلى طبيعة القصص الرائحية في ذلك العمل، فذكر مثلًا أنه يعد حكاية بعنوان «طفولة» تتضمن حركات منها «أول سيرك أحضره»، وفيها روائح الفشار، وروث الأفيال، وغزل البنات، ونشارة الخشب، والتفاح

(10) المرجع السابق.

(11) انظر مقال (Quarter Autocomplete/Osmodrama via Smeller 2.0) لفولفغانغ جيورغسدورف. ويمكن العثور على تعليقات جيورغسدورف في ديسمبر -2018فبراير 2019 في مقطع الفيديو بعنوان (Video No.16- Osmodrama at Martin Gropius Bau 2018) عبر موقع يوتيوب: https://osmodrama.com/videos/osmodrama-immartin

بالكراميل، وغيرها[12]. كان من الممكن أن يكون العرض مثيرًا لو أن لدى الجمهور توجهات واضحة لمتابعة نمط توالي الروائح. يبدو أن «إكمال تلقائي» تسعى إلى أن تتماهى مع موسيقا الآلات الخالصة وليس الموسيقا التصويرية التي تروي حكاية أو تنشد توثيق العلاقة بينها وبين مشهد أو موقف. ولكن كثيرًا من ملحني الموسيقا التصويرية المشاهير وضعوا عناوين وصفية أو حتى بعض الملحوظات التصويرية (مثل عناوين بيتهوفن لحركات السيمفونية السادسة) لمساعدة المستمعين، وهذا أمر تعظم أهميته في المؤلّفات الرائحية وهو النوع الفني الذي لم يجربه الكثيرون.

ومن الجدير بالذكر أن آلة سميلر 2.0 أُستعملت استعمالًا لا علاقة له بالفن، بالتزامن مع عرض مارتن غروبيوس باو عام 2018م. فقد أجرى البروفسور توماس هامل من المركز متعدد التخصصات للشم والتذوق التابع لجامعة دريسدن مع مختصين من إحدى العيادات في برلين تجربة لدراسة تأثير سميلر 2.0 على الأشخاص الذين يعانون من درجات متفاوتة من فقدان الشم، بجعلهم يتعرضون مرارًا إلى «إكمال تلقائي ربعي (التطور في 12 دقيقة)» لمدة تتراوح بين ثلاثين إلى ستين دقيقة في اليوم لعدة أسابيع[13].

إن سميلر 2.0 آلة مذهلة ومتطورة، جميلة المظهر ومتعددة الفنون إنْ فكَّرنا بالعدد الهائل من الروائح المفردة والتركيبات الرائحية التي

(12) انظر مقال (Osmodrama via Smeller 2.0) لفولفغانغ جيورغسدورف. وفي عام 2012 أقام جيورغسدورف في مركز لينتز الثقافي سيمفونية رائحية بعنوان (Childhood) دمج فيها متواترات من الروائح مع الموسيقا.

https://osmodrama.com/ ../eine-kindheit-a-childhood-2012-wolfgan

(13) انظر مقال (Quarter Autocomplete) لفولفغانغ جيورغسدورف. والجدير بالذكر أن جيورغسدورف يقدّم آلته للمهتمين من العلماء لإجراء دراسات إكلينيكية تقيس تأثير الروائح في كتلة الدماغ في المناطق الشمّية، وما إذا كان التعرّض لآلة (Smeller 2.0) يحسّن أعراض الخَرَف أو ألزهايمر. https://osmodrama.com/videos/osmodrama-im-martin

يمكنها إنتاجها. وإنْ نظرْنا إلى هذا الإنجاز، وإنجاز ماثيو ولودوميل في «الآريا الخضراء» التي استعملا فيها تقنية مختلفة، فإننا قطعًا وصلنا إلى مرحلة متقدمة من التجربة الشمية السردية والموسيقية تجعل ابتكار الأعمال الفنية المعقدة الهجينة ما بين الدراما والموسيقا أمرًا ممكنًا، وتسمح بتأليف سرديات رائحية خالصة، وإنْ تطلّب فَهمها وتذوُّقها تعليم الجمهور الجديد وتثقيفهم.

ومن الحديث عن «الآريا الخضراء» وسميلر 2.0 سوف ننتقل من مناقشة استعمالات الروائح في المسرحيات والأفلام والموسيقا إلى الفصل التالي الذي يتناول أنواع الأعمال الفنية الرائحية الهجينة التي ابتكرها الفنانون للعرض في المعارض أو المتاحف الفنية.

310

10

النتانة السامية

الفن الشَّمِّيّ المعاصر

أول ما رآه زوّار عرض «تستطيع أن تسميني أ» (You Can Call Me F)[1] للفنانة أنيكا يي (Anicka Yi) في المعرض الفني «ذا كتشن» في نيويورك عند دخولهم الغرفة المظلمة هو طبق زجاجي مستطيل، يبلغ ارتفاعه ست أقدام، وفيه أغْرة تنمو فيها البكتيريا والفطريات. استعانت يي في ابتكارهذا العمل المعنون «الإمساك بالخضار الجديدة» (Grabbing at Newer Vegetables) بعينات مسح من أفواه مئة امرأة تعمل في عالم الفن للتعبير عن فكرة التواصل النسائي، وبمعاونة أحد المختصين في علم الأحياء وضعت المادة تحت عازل من الأكريليك كي تتكاثر خلال مدة عرضها، رمزًا إلى العدوى التي يخشى المجتمع سريانها عند اتحاد النساء. يشمّ الحاضرون في أثناء تجوّلهم رائحة خفيفة غير مألوفة تصدر من غرفة ثانية نُصبت فيها ثلاث «خيام عزل» كبيرة وملونة، تحتوي كل واحدة منها على أغراض متعددة، منها أجهزة نشر الرائحة المثبّتة داخل خوذات الدراجات النارية. جمعت هذه الرائحة بين الرائحة المسكية المنبعثة من طبق البكتيريا الضخم، ورائحة أخرى أخف

(1) حسب المنشور عن العمل، فعلى الأرجح أن حرف (F) إشارة إلى كلمة (Female) أي أنثى، وهذا موضوع عرض الفنانة. المترجمة

كأنها رائحة مطهر، مأخوذة من معرض غاغوسيان الشهير للفن المعاصر في نيويورك. وقد حصل أحد معاوني الفنانة يي على رائحة معرض غاغوسيان الخفيفة باستعمال جهاز صغير لالتقاط الروائح بتقنية (headspace)، بينما كانت يي تصرف انتباه حارس المعرض[2].

وحول إدخال رائحة معرض غاغوسيان -وهو أساسًا مساحة مكعبة بيضاء منزوعة الرائحة- في عملها الفني علّقت يي: «إن اهتمامي بالروائح سياسي بحت، لانتقاد الرؤية التي يفرضها علينا المجتمع، وإعادة التفكير في آثار الفن على أنفسنا»[3]. وتذكر أن أحد الأسباب التي تدفعها لجعل الروائح مكوّنًا بارزًا في أعمالها الفنية هو إجبار المتلقي على «المشاركة بالحضور شخصيًا إلى مكان العرض لشم العمل»[4]. ونذكر أحد أعمالها السابقة في معرض «طلاق» (Divorce) في عام 2014م، الذي تضمن عرض نشّافتين للملابس، وكان المطلوب من الزوار فتح النشافة وإدخال رؤوسهم. علّق أحد النقّاد في صحيفة نيويورك تايمز أن النشّافتين تحويان روائح كريهة ومقزّزة: «تفوح من إحداهما رائحة الطعام المقلي والكرتون المبتلّ، ومن الأخرى رائحة تشبه مستنقعات الرخاخ»، مما يوحي بأن «الحياة الأسرية الهانئة نال منها الإهمال»[5].

---

(2) انظر مقال (Anicka Yi's Allegorical Bouquets) لكريس شارب المنشور في مجلة (Cura) العدد 22 (2016)، الصفحة 103.

(3) انظر مقال (What's That Smell in the Kitchen? Art's Olfactory Turn) لوندي فوغال المنشور في مجلة (Art in America) في 8 أبريل 2015.

https://www.artinamericamagazine.com/../whats-that-smell-in-the-kitchen-arts-olfacto

(4) انظر مقال (Scent of 100 Women: Artist Anicka Yi on Her New Viral Feminism Campaign at the Kitchen) لكارين روزنبيرغ المنشور في موقع (Artspace) في 12 مارس 2015.

https:// www.artspace.com

(5) انظر مقال (Anicka Yi: Divorce) لكارين روزنبيرغ المنشور في صحيفة (New York Times) في 22 مايو 2014.

https://www.nytimes.com/201423/05//arts/design/anicka-yi-divorce.html

يعد استعمال أنيكا يي للروائح وحاسة الشم في أعمالها نموذجًا للفن الرائحي المعاصر من ناحيتين؛ أولًا، تجمع أعمالها بين الروائح المدركة بحاسة الشم، والمواد المتعددة التي تجذب الحواس الأخرى، كاللمس والسمع والبصر. يقول الفيلسوف جيم دروبنيك إن معظم الأعمال الفنية الرائحية أو الشمية المعاصرة هي «بالضرورة أعمال هجينة. حتى لو حاول الفنانون عزل الرائحة لتشكّل تجربة جمالية خالصة فإن طريقة انبعاثها ونشرها تعتمد على عوامل أخرى، كالتقنية والعمارة والتركيب والأداء، على سبيل المثال»[6]. وثانيًا، أن الدافع وراء ابتكار هذه الأعمال الفنية الشمية هي الرغبة في التواصل الحميمي المباشر مع الجمهور أكثر مما نجد في الفنون البصرية التقليدية التي تسمح وترحّب بتأملها عن بعد واستنساخها. وما يثير العجب أن سمات الروائح وحاسة الشم نفسها التي احتجّ الفلاسفة قديمًا بأنها لا يمكن أن تعد الإنسان لابتكار فنٍ جادٍ أو تذوّقه أصبحت بنظر الفنانين المعاصرين مميزات مرغوبة. يكتب دروبنيك في مقالٍ مؤثّر من باكورة أعماله حول الروائح في الفن المعاصر أن الفنانين ينجذبون إلى استعمال الروائح خامات في أعمالهم لسببين: طبيعة الروائح المتلاشية المتطايرة التي تتطلّب حضور الجمهور والاستحواذ على كامل انتباههم الجسدي، واستثارة الروائح للارتباطات العاطفية والشخصية القوية[7]. ومن الأسباب كذلك «الحيوانية» المفترضة في الروائح وعلاقتها الوثيقة بالوظائف الجسدية الطبيعية، مما يجعلها خامة تعبيرية مثالية للموضوعات التي تهم الفنانين المعاصرين، كالهُوية والجنسانية[8]. وأخيرًا، يعد بعض الفنانين

(6) انظر مقال (Smell: The Hybrid Art) لجيم دروبنيك، الصفحة 173.

(7) انظر مقال (Reveries, Assaults and Evaporating Presences: Olfactory Dimensions in Contemporary Art) لجيم دروبنيك المنشور في مجلة (Parachute) العدد 89 (شتاء 1998)، الصفحات 10-19.

(8) كذلك كتب جيم دروبنيك مقالًا ممتازًا في هذا الموضوع بعنوان (Inhaling Passions: Art, Sex

الصعوبة في عرض الفن الرائحي وجمعه ميزةً من مميزاته، فنجد الفنان براين غولتزنلتشر يوجز أسباب استعماله الروائح بهذه الكيفية: «يتحدى الفن الشَّمّيّ بتلاشيه ولاماديته الطبيعية التسليع والجمع والأرشفة. هذه الطبيعة الخفية اللاإرادية للروائح هي التي تشدّني لإدخاله في أعمالي»[9].

بعض أنواع الفن الشَّمّيّ أو الرائحي

كي يتسنّى لنا مناقشة أهلية الفن الشَّمّيّ أو الرائحي ليكون فنًّا منفردًا بذاته يتعين أن نطّلع بإيجاز على بعض أنواع الأعمال الفنية التي غالبًا ما تُحشد معًا كما هي تحت مظلة الفن الشَّمّيّ[10]. والحقيقة أن تجارب الفنانين في هذا الصدد متنوعة ومتباينة إلى درجة أن من العسير إيجاد مبدأ تنظيمي لتصنيفها إلى صنوف واضحة، ولكن مؤرّخة الفن فرانشيسكا باتشي حاولت وضع إطار تنظيمي مكوّن من مصفوفة ذات أجزاء ثلاثة لما دعته «-scent ific art» [الفن الرائحي]، وهي: (1) الفن الذي يحتوي على رائحة تنبعث من غرض معطر في مجال رؤية المتلقي، أو (2) الفن الذي يحتوي على رائحة تنتشر في البيئة المحيطة دون وجود غرض تنبعث منه، أو (3) الفن الذي يمثّل الرائحة دون أن تصدر منه أي رائحة[11]. (كما أنها تضيف معيارًا رابعًا ينطبق على الأجزاء الثلاثة وهو: سواءٌ أكانت رائحة العمل الفني متعمدة أم

---

and Scent) منشور في مجلة (Sexuality and Culture) المجلد 4 العدد 3 (2000)، الصفحات 56-37

(9) انظر مقال (Scenting the Antiseptic Institution) لبراين غولتزنلتشر المنشور في كتاب (Designing with Smell) لفيكتوريا هينشو وآخرين، الصفحات 2-18، 248.

(10) من الاستطلاعات التي يمكن الرجوع إليها: مقال (Scents & Sensibility) لباربرا بولاك المنشور في موقع (ARTnews) المجلد 110 العدد 3 (2011)، الصفحات 88-95؛ وكتاب (Belle Haleine) لوتزل وآخرين؛ وكتاب (Sense of Smell) لمارسيل فان بريكل ووتنر إيكلبوم وفريدريك دورنهك (بريدا، إيرسكي كوبكشن، 2014).

(11) انظر مقال (Scent-ific Art in Context) لفرانشيسكا باتشي المنشور في كتاب (-Belle Haleine The Scent of Art) لوتزل وآخرين، الصفحات 129-130.

عرضية). وعلى الرغم من أن مصفوفتها بداية تنظيمية جيدة، ولكني أرى أن من المضلل تضمين الأعمال الفنية التي تمثّل الرائحة فحسب، إلا إذا أضفنا لها متطلبًا شرطيًا أكثر دقة. والأمر الآخر هو أن تضمين الأعمال البصرية أو السمعية الخالصة في تصنيفة الفن الشَّمّيّ المعاصر (بدلًا من إضافتها إلى تصنيف «الفنون الشمية» العامة) يبدو لي مناقضًا للتصريحات الكثيرة الصادرة عن فنانين من أمثال أنيكا يي، الذين يصرّون أن استعمالهم للروائح الحقيقية مدفوع برغبتهم في حضور الجمهور وتفاعلهم الجسدي مع أعمالهم.

لا أقصد بطرح هذه الأسئلة الخوض في جدل أكاديمي حول الأنظمة التصنيفية، لا سيما أن جميع هذه الأنظمة استشكافية إلى حد كبير، ولكن القصد مساعدتنا على فَهم ما إذا كانت الأعمال المشمولة تحت هذا التصنيف -سواءٌ أكان اسمه الفن الرائحي أو الفن الشَّمّيّ أو غير ذلك- يملك أخيرًا من القواسم المشتركة ما يجعله يقف على قدميه بصفته فنًّا منفردًا. ولهذا فلن أقترح مصفوفة منافسة لما اقترحته باتشي، بل سأسلك مسلكًا براغماتيًا، وأنظّم استطلاعي الموجز للأمثلة البارزة في الفن الشَّمّيّ أو الرائحي وفقًا لمفهوم جيم دروبنيك الذي يقول إن معظم أعمال الفن الشَّمّيّ أعمال هجينة يدخل فيها دعم غير شمي، قد يكون مادة أخرى أو تقنية حديثة أو خامة فنية معروفة. وبالطبع سوف تشترك جميع الأعمال الفنية الشمية -بغض النظر عن الدعم المدخل فيها- بوجود المعيار الذي اقترحته سابقًا للفنون الشمية العامة، ألا وهو استعمال الروائح الحقيقية عمدًا لمنح العمل طابعًا مميزًا، كما فعلت الفنانة أنيكا يي في عرضها «تستطيع أن تسميني أ»، حيث إنها استعملت الروائح عن قصد، وكانت هذه الروائح عاملًا أساسيًا في طبيعة العمل، حتى لو لم تكن العنصر المهيمن فيه. وسوف

316

يتبين لنا في الفقرات التالية أن الأصناف الفنية الفرعية كثيرًا ما تتقاطع، وأن الأعمال الفردية يمكن أن تدخل ضمن أكثر من صنف (وقد أسقطت من الاعتبار الأعمال الهجينة بين الروائح الحقيقية واللوحات أو القصائد لأنها نادرة نسبيًا، والأعمال الفنية التي تتخذ شكل «أرغن الروائح»، مثل أولفاكتيانو أو سميلر 2.0، مما تعرضنا له مسبقًا).

منحوتات الروائح

إن أشهر المنحوتات التي تحوي روائح هي منحوتات الفنان إرنستو نيتو (Ernesto Neto)، مثل منحوتته «كثافات جسد الأم» (Mother Body Densities) (2007م)، حيث تدلّت أجولة عملاقة من ألياف الليكرا من سقف المعرض، وهي مملوءة بالتوابل العطرية التي تكتسح بعبقها المتحف بأسره. ومنحوتة العذراء لبيتر دي كوبير المصنوعة من الثلج بعنوان «الافتضاض» (The Deflowering) التي ذابت خلال ساعة، لكنها احتوت بداخلها على رائحة مهبلية اصطناعية، وقد حث الزوار على غمس أصابعهم في «الماء المقدس». ويبتكر الفنان أوزوالدو ماسيا (Oswaldo Macia) منحوتات خلابة تجمع بين الرائحة والصوت، مثل «التحوّل» (Transition) (2014م) التي جمع فيها روائح النباتات المهدّدة بالانقراض وأصوات الحيوانات البرية.

الأعمال التركيبية

يُقصد بالأعمال التركيبية الأعمال التي تشغل غالبًا مساحة المعرض بأكمله، أيْ إنَّ المتلقي يدخل العمل بنفسه ولا يكتفي بالمشاهدة من بعد. كثير من أعمال الفنانة أنيكا يي تعد من الأعمال التركيبية المفاهيمية، مثل عملها المعروض عام 2011م «هالات، ونشوات، وخوخ متوتر» (,Auras, Orgasms

and Nervous Peaches)، الذي يدخل فيه الجمهور إلى حجرة صغيرة مبلّطة، تنساب من بين بلاطات جدرانها مادة ذات رائحة. تتضمن أعمال الفنان غوين-أيل لن (Gwenn- Aël Lynn) استعمال آلات رائحية-صوتية مغلّفة بالموصلين مثل عمله «التوليد السمعي الشقّي» (Audiofactory Creolization) (2013م)، الذي أضاف إليه مجسماتِ أنوفٍ وآذانٍ لتمنح الإحساس بوجود منحوتات معلّقة تنبعث روائحها وأصواتها عند استشعار حركة الزوار[12]. وعمل الفنان نوبي شايويا (Nobi Shioya) المعروض عام 2003م بعنوان «الخطايا السبع» (75) وتضمن صورة فوتوغرافية تعبيرية لكل خطيئة، وتتدلى أمامها أوعية تصدر منها روائح صمّمها صانع عطور مختص، وعلى الجدار أمام كل وعاء عُلّقت لوحة كانفاس سوداء مشبّعة بأحد العطور التجارية التي ابتكرها صانع العطور.

الأعمال الأدائية

ارتدت الفنانة أنجيلا إيلزورث (Angela Ellsworth) في عملها «رائحة حقيقية» (Actual Odor) (1997م) فستانًا أسود منقوعًا ببولها في افتتاح أحد المعارض، وكانت تحرّك بيدها مروحة مكتوب على أحد جانبيها «رائحة»، وعلى الجانب الآخر «حقيقية». ومن الأعمال الأدائية كذلك عمل الفنانة رايتشل موريسن (Rachel Morrisson) «شمّ الكتب» (Smelling the Books) حيث قامت بمنهجية وترتيب بشم كل كتاب في مكتبة متحف الفن الحديث عام 2010م وتدوين انطباعاتها. وأخيرًا عمل الفنان بيتردي كوبير «العمل الرائحي الجمال الأسود» (Black Beauty Smell Happening) (1999م) الذي ارتدى فيه عارضون وعارضات ملابسَ سوداءَ ضيقةً، ذات

---

(12) انظر مقال (On Olfactory Space) لـغوين-أيل لن المنشور في كتاب (Designing with Smell) لفيكتوريا هينشو وآخرين، الصفحات 28-26

شقوق في أماكن محددة رشّ فيها دي كوبير عطرًا. وكان على الزوار تقريب أنوفهم من «مناطق الشم» للانخراط التام بالعمل.

الأعمال التشاركية

نعني بالأعمال التشاركية الأعمال التي تتطلب من الجمهور القيام بفعل ما لاستكمال العمل الفني. وكثير من الأمثلة السابقة تشمل جانبًا تشاركيًا، ولكنْ ثمة أعمال أخرى ينصب تركيزها الأساسي على التفاعل مع الحضور، مثل عمل (U-deur) لهاوغ. في عام 2000م، طلبت الفنانة غايل نولز (Gayil Nalls) من أجل إتمام عملها «المَحَسّ العالمي» (World Sensorium) من مئات المسؤولين من كل دولة تحديد أكثر الروائح المميزة لأوطانهم، ثم عمدت إلى ابتكار تلك الروائح اصطناعيًا ووضعها في بطاقات بريدية تُخدش لتنبعث الرائحة، ثم أُلقيت هذه البطاقات على الجماهير المحتشدة في ميدان تايمز في نيويورك في منتصف ليل الألفية. أما عمل الفنانة جيني مركيتاو (Jenny Marketou) «شمّ هذا» (Smell It) (2008م) فكان عبارة عن خريطة جدارية ضخمة لفيلاديلفيا مثبّتة على جدار معرض فني، والمطلوب من الزوار هو التجول في الحي ثم العودة إلى الخريطة لتحديد مصادر الروائح المميزة باستعمال أقلام ملونة. وفي عمل الفنان براين غولتزنلتشر «أثر» (Sillage) (2016م) الذي عُرض في متحف والترز في بالتمور كان المشرف على العرض يسأل كل زائر عن الحي الذي يقطن فيه، ثم يرش على رسغه رائحة ابتكرها الفنان لتمثيل تلك المنطقة السكنية.

العطور

تضم هذه الفئة عمل الفنانة كلارا أورسيتي «بورتريهات ذاتية بالرائحة» (Self-Portraits in Scent) (1994م) الذي ذكرناه سابقًا، وكذلك

عمل الفنانة جانا ستيرباك (Janna Sterbak) «التعرّق: بورتريه شمي» (Perspiration: An Olfactory Portrait) (1995م) حيث استعانت برائحة جسد شريكها لابتكار مادة العرض (وطُلب من الزوار تدليك بشرتهم بشيء من هذه المادة). أما آخر أعمال الفنانة مارتينكا فافجينياك (Martynka Wawrzynik) فهو مشروع «شمّني» (Smell Me) (2012م)، وهو بورتريه رائحي آخر مشتق من روائح بشرتها وشعرها وعرقها ودموعها، حيث عطّرت غرفة بهذه التركيبة ليدخل إليها الزوار ويستنشقوا رائحتها. وقد جمع الفنان ماتشي توبوروتش (Maciej Toporowicz) في عمله «غواية» (Lure) (1996م) روائح بنات الهوى التايلانديات مع روائح البخور من المعابد البوذية لابتكار عطر قدّمه في المعرض بإعلانات زائفة، وكان المقصود من العمل تسليط الضوء على خيالات الغربيين حول الاغتراب الأسيوي الذي يدعم الاسترقاق الجنسي.

الأجواء المحيطة

ويقصد بها الأعمال التي تنشر الروائح في مساحات واسعة وخالية في المعارض الفنية (وينطبق عليها الجزء الثاني من مصفوفة باتشي من حيث عدم وجود مصدر مرئي للرائحة)[13]. ومن الأمثلة الممتازة على هذه الأعمال ما قدّمته الفنانة كوو جونغ أ (Koo Jeong A) في عملها «قبل المطر» (Before the Rain) (2011م) عن طريق مؤسسة ديا، وعُرض في الجمعية الأمريكية

(13) أستعمل مصطلح «الأجواء المحيطة» هنا للدلالة البراغماتية على صنف من أصناف الأعمال الفنيّة الشمّية أو الرائحية، وينبغي التفريق بين هذا والدلالة المتوسّعة للمصطلح حسب استعمال الفيلسوف جيرنوت بومه لوصف «كامل مصفوفة الأعمال الجمالية». ومن منظور بومه أن الفنّ المستقل يشمل أنواعًا كثيرة من أعمال الأجواء المحيطة، ومنها أعمال المعارض والمتاحف، والإخراج المتعلق في المناسبات السياسيّة والمسارح والأعمال الدعائية. انظر كتاب (Aesthetics of Atmospheres) بتحرير جيرنوت بومه وجان بول تيبود (نيويورك، روتليدج، 2017)، الصفحات 13-14. وسوف أناقش أعمال بومه في القسم الرابع.

الإسبانية في نيويورك، والهدف منه هو تصوير الجو المتقلّب الذي يسبق عواصف المحيط الهادئ الممطرة. وفي عمل الفنانة ماكي أويدا (Maki Ueda) «الأبيض الخفي» (Invisible White) (2013م) كان المعرض شبهَ معتمٍ ولا يكاد المرء أن يرى، فيضطر إلى اللجوء إلى الشم واللمس والسمع لمعرفة طريقه. أما الفنان فولفغانغ لايب (Wolfgang Laib) فمعروف بتصميم حجرات تحفز رهاب الأماكن المغلقة لدى الناس، وكان يدهنها بشمع العسل ذي الرائحة النفاذة. واستعمل الفنان مات موريس (Matt Morris) العطور لخلق أجواء محيطية غير ملحوظة مباشرةً، وفعل ذلك في آخر عرض جماعي شارك فيه، حيث كانت جميع المعروضات تخاطب حاسة البصر، ولكن موريس جعل مشرف المعرض يضع عطرًا اختاره بنفسه ويختلط مع الزوار[14].

الفن الشَّمّيّ/الرائحي والفن الصوتي بصفتهما نوعين من الفنون

321

ربما استنزتَ من هذا الاستطلاع المقتضب حول أنواع الفن الشَّمّيّ وضروبه المتشتتة، ولكن هذا التعدد بعينه هو ما يجعل الناس متشككين من كون الفن الشَّمّيّ أو الرائحي خامة فنية فريدة أو فنًّا قائمًا بحد ذاته. يكتب جيم دروبنيك، وهو أحد الرواد في نقد الفني الشمي والقيمين على أعماله: «الفن الشَّمّيّ ليس ظاهرة تختص بها حاسة واحدة، كل ما يعنيه الفن الشَّمّيّ هو أن الأعمال الفنية موضع النقاش لها بُعد شمي بارز»[15]. وعليه فقد يصحّ القول بأن استيعاب هذه الأعمال سيكون أتمَّ وأفضل تحت نطاق القواعد

---

(14) يحمل المعرض اسم (Let the Fancy) وأقيم في الفترة من 27 سبتمبر حتى 18 أكتوبر 2018، وأشرف على تجهيزه جيف رونسن وأليسون لاتشر في جامعة إيلينوي في سبرنغفيلد. يبتكر مات موريس عطوره الخاصة ولكنه يستعمل أيضًا عطورًا تجارية. انظر مقال (Matt Morris on His Process) المنشور في مجلة (School of the Art Institute of Chicago: A Biannual Magazine)، ربيع 2019، الصفحة 43.

(15) انظر مقال (Smell: The Hybrid Art) لجيم دروبنيك، الصفحة 175.

التي تسمّي أنواع الفنون التي تهجّنت معها. ولكن حتى لو لم يستطع المرء تكوين تعريف حقيقي للفن الشمي أو الرائحي باستعمال مجموعة من الاشتراطات الضرورية التي تكفي بمجملها، فإن تصنيف الفن الشَّمّيّ يتّصف بالمعايير الثلاثة نفسها التي تتصف بها الفنون الشمية العامة (الاستعمال المتعمد لروائح حقيقية على نحو متميز)، إضافة إلى الاشتراط بتهيئة العمل الفني للعرض في معرض فني أو متحف فني أو أي عرض فني للعامّة مهما كانت طبيعته. فإذن أعمال الفن الشَّمّيّ أو الرائحي تتضمن الاستعمال المتعمد لروائح حقيقية على نحو متميز على نحو يمنح المُخْرَج الفني عادةً تأثيرًا في محيط الفن البصري المعروف. وأنا أرى أن مصطلح «الفن الشَّمّيّ» أو «الفن الرائحي» يمكن أن يكون نافعًا استدلاليًا لتأمُّل مدى تأثير هذه الأعمال في تجربتنا الجمالية. وفي الواقع ثمة سابقة قوية وتناظر شديد لهذا الصنف في صنف آخر من الفنون، وهو القبول العام لصنف «فن الصوت» الذي حقّق مرتبة مشهودة نسبيًا في صفوف الفنون البشرية، ولدى القيّمين على الفنون والنقّاد والمؤرّخين، ولكن بداياته كانت مثيرة للجدل والخلافات. وكما هو الحال مع الفن الرائحي أو «الفن الشَّمّيّ» بصيغة المفرد، وهو صنف متفرع من الفنون الشمية العامّة، فإن فن الصوت غالبًا ما يعد صنفًا متفرّعًا من نطاق الفنون السمعية الواسع، وهي الفنون التي تستهدف اجتذاب حاسة السمع لدينا.

يؤكّد البرفسور الفنان براندن لابيل في كتابه «ضوضاء في الخلفية: آفاق فن الصوت» على أننا نعيش في بحر من الأصوات القادمة من كل اتجاه، حتى من أجسادنا. أصوات كثيرة ما بين الغمغمة التي لا تكاد تُسمع والضجيج المصمّ للآذان[16]، ومع هذا فإننا لا نسمع غالبية الأصوات التي

(16) انظر كتاب (Background Noise: Perspectives on Sound Art) لبراندن لابيل (نيويورك: كونتنيوم، 2006). الصفحة 9.

تملأ كل لحظات يومنا، سواءٌ أكنا مستيقظين أم نائمين، بل هي جزء من خلفية غير محسوسة يمكن دفعها إلى المقدّمة. والكلام صحيح بالنسبة للروائح: كل شيء حولنا -ومن ذلك أجسادنا- يبعث باستمرار روائح متباينة الكثافة، ما بين الواهية والخانقة. وكما أننا لا نتلقى بوعينا معظم أصوات البيئة المحيطة بنا، كذلك لا نشم معظم الروائح التي نتعرض إليها في حياتنا اليومية، كما يؤكد عالم الأعصاب بيتر كوستر[17]. فالهدف المشترك بين الفن الصوتي والفن الشّمّيّ هو أن يجعلنا نلاحظ ما هو غير ملاحظ.

يعد رائد الحركة المستقبلية الإيطالي لويجي روسولو أحد أوائل المبشّرين بظهور الفن الصوتي باختراعه «مُرنّمات الضوضاء» والبيان الفني الذي وضعه بعنوان «فن الضوضاء» (Art of Noises) (1913م). لكن في الحقيقة يمكن أن نعد الخطوة الحاسمة التي نقلت هذا الفن إلى آفاق أبعد من الموسيقا التقليدية هي نظريات الموسيقي جون كايج ومؤلّفاته، ومنها معزوفة «أربع دقائق وثلاث وثلاثون ثانية» (″33 ′4) التي أصدرها عام 1952م، والتي تخلّلتها لحظات من الصمت بغية تمكين الجمهور من الإنصات إلى أصوات محيط قاعة المسرح. وبحلول الستينيات والسبعينيات أخذ فنانو الفنون البصرية -ومنهم من كان متابعًا لمحاضرات كايج وآرائه- يخوضون في تجارب إدخال الصوت إلى معارض ومتاحف الفنون البصرية أو إلى العروض التركيبية المقدّمة للعامة في الشوارع[18]. ومن النماذج المبكرة لهذه العروض التركيبية مثلًا هو عمل الفنان ماكس نويهاوس (Max Neuhaus) «ميدان تايمز» (Times Square) (1977م-1992م، 2002م-الآن) الذي تضمّن مكبّرات صوت مثبّتة تحت فتحة تهوية معدنية في شارع برادوي بين

(17) انظر مقال (The Specific Characteristics of the Sense of Smell) لبيتر كوستر المنشور في كتاب (Olfaction, Taste and Cognition) بتحرير كاترين روبي، الصفحة 31.

(18) انظر كتاب (Background Noise: Perspectives on Sound Art) لبراندن لابيل، ص 12-14.

الشارعين 45 و46، وهي تصدر طنينًا مهدّئًا لا يكاد نشاز ضوضاء الميدان يخفيه. يعلّق لابيل في هذا الصدد: «بوجود الأعمال التركيبية الصوتية وأعمال نويهاوس وغيره، سيجد الفن الصوتي له تعريفًا، وسيستقلّ بنفسه من إرث الموسيقا التجريبية، وسيتموضع جدليًا مع الفنون البصرية»[19]. لا يتقبل الجميع بطبيعة الحال فكرة أن ما نتج خلال هذا التاريخ هو نوع فني مستقلّ يجب أن يُسمّى «الفن الصوتي»، ويحتجون لكون هذه الأعمال التي اشتملها الفن الصوتي عديمة التجانس فيما بينها، وأنها غالبًا مهجّنة مع صنف فني آخر. وهذا الاعتراض هو نفسه ما قيل في حق الفن الشّمّيّ أو الرائحي[20].

بيد أن منظّري الفن الصوتي أمثال البرفسور براندن لابيل، والبرفسور كريستوف كوكس، والمؤرّخة كارمين باردو، والموسيقي آلان ليتشت يرون أن اللاتجانس والتهجين حجّتان غير كافيتين لإسقاط الفن الصوتي من الاعتبار، وإن أقرّوا جميعًا أن الفن الصوتي مجال واسع، وصعب التعريف، وذو حدود متغيرة[21]. يقترح كوكس أن ننظر إلى الفن الصوتي على أنه الفن الذي يشتمل الأعمال الفنية التي تركز انتباه المتلقي نحو ماديّة الصوت وتنقلاته، وهي معروضة في المعارض والمتاحف والأماكن

---

(19) انظر كتاب (Background Noise: Perspectives on Sound Art) لبراندن لابيل، الصفحة 14

(20) من المفارقات أن الفنان ماكس نويهاوس شخصيًا كان من معارضي الفن الصوتي، وقد علّق مرةً أن الدعوة إلى ابتكار فنّ للصوت يشبه تخصيص فئة لفن الفولاذ لتشمل كل شيء مصنوع من الفولاذ. انظر مقاله بعنوان (Sound Art?) المنشور في كتاب (Sound) بتحرير كيلب كيلي (كامبردج-ماساتشوستس: مطبعة معهد ماساتشوستس للتقنية)، الصفحات 72-73.

(21) تعرّف باردو الفن الصوتي على أنه ببساطة «صنف فني هجين يكوّن علاقات متنوعة بين المرئي والمسموع». انظر مقال (The Emergence of Sound Art: Opening the Cages of Sound) لكارمين باردو المنشور في مجلة (Journal of Aesthetics and Art Criticism) المجلد 75 العدد 1 (2017)، الصفحة 36. أما آلان ليتشت فيرى أن ما يميز الفن الصوتي هو «انتماؤه إلى المعارض وليس الأداء الموسيقي». انظر كتاب (Sound Art: Beyond Music, between Categories) لآلان ليتشت (نيويورك: ريزولي إنترناشونال، 2007)، الصفحة 14.

العامة، وهذا تعريف مماثل لتعريف دروبنيك للفن الشمي، وتعريف ما أسميه الفن الرائحي/الشمي بصيغة المفرد[22]. وكذلك يقترح كوكس -كما أقترح- ألا نعدّ «الفن الصوتي محدّدًا بحدود واضحة أو دقيقة، بل هو فن استكشافي»[23]. إن مصطلح «الفن الصوتي» ومصطلح «الفن الرائحي» كلاهما وسيلتان مفيدتان لتصنيف بعض أنواع الأعمال الفنية بغية تأملها وتحليلها ومناقشتها، مع الأخذ في الحسبان دائمًا أن هناك وسائل أخرى كثيرة لتصنيف الأعمال الفنية في فئات مختلفة، حسب الهدف المنشود من التصنيف.

تاريخ الفن الشَّمّيّ/الرائحي

ثمة معياران براغماتيان للحكم على المنافع المتأتية من اعتبار الفن الرائحي أو الشمي صنفًا فنيًا له مرتبة منفردة كما للفن الصوتي. أولًا، للفن الصوتي والفن الرائحي تاريخان متناظران، وثانيًا، هناك فنانون منخرطون في هذين الاتجاهين يعرّفون أنفسهم بأنهم «فنانون صوتيون» أو «فنانون شمّيون/ رائحيون». وقد شرع مؤرّخو الفن بتتبّع بزوغ تاريخ الفن الشَّمّيّ أو الرائحي. ظهرت بدايات الفنّين المعاصرين -الفن الصوتي والفن الرائحي/الشمي- في الستينيات، التي شهدت كذلك التحول نحو تعدّدية الخامات والتقنيات في الفن المعاصر. وكما وجد مؤرّخو الفن الصوتي سوابق فنية تعود في تاريخها إلى الحركة المستقبلية، كذلك وجدت المؤرّخة كارو فيربيك روّادًا وأعمالًا رائدة في الفن الشَّمّيّ في الحركة المستقبلية وفي أعمال الفنان مارسيل دوشامب. وبالإضافة إلى بيان الرسام كارلو كارّا الفني في عام 1911م بعنوان

---

(22) انظر مقال (From Music to Sound: Being as Time in the Sonic Arts) لكريستوف كوكس المنشور في كتاب (Sound) بتحرير كيلب كيلي، الصفحة 86.

(23) المرجع السابق، الصفحة 86.

«رسم الأصوات والضوضاء والروائح» التي استعرضناه في فصل سابق، فإن فيربيك لفتت الأنظار تجاه البيان الفني المكتشف حديثًا بعنوان «فن الرائحة» (The Art of Scent) (1916م) الذي ألّفه الفنان الإيطالي المستقبلي إنيو فالينتيني (Ennio Valentinelli)، وكتب فيه:

> يجب أن نصقل مهارات أنوفنا. يجب أن نشرع في إخضاع الحواس التي راوغتنا وتملّصت منّا حتى الآن. يجب أن نستوعب هذا العالم الجديد ونبتكر انفعالنا الفني الجديد. يجب أن ننزع من حواسنا ترددها إزاء الروائح المقيتة. يجب أن نحبس الغثيان ونكتمه، ونستمتع به ونتغلّب عليه[24].

ألا تبدو كلماته المكتوبة قبل مئة عام ككلمات سيسيل تولاس اليوم؟

كان أهم إسهامات دوشامب في تاريخ الفن الشمّيّ تصميمه الرائحي في المعرض السريالي العالمي عام 1938م في باريس. جعل دوشامب الحجرة شبه مظلمة، وفرش الأرض بأوراق السنديان والسراخس والحشائش، وركّب بركة ماء فيها زنابق وبوص، ثم أضاف إلى روائح هذه العناصر أجولة فحم عطرية معلّقة من السقف وآلة تحمّص القهوة، علّق دوشامب على الآلة في مقابلة لاحقة: «بعثت رائحةً مذهلة في الحجرة. وكان ذلك جزءًا من المعرض، فهو سريالي في النهاية»[25].

(24) انظر مقال (In Search of Lost Scents: The Role of Olfaction in Futurism) لكارو فيربيك المنشور في كتاب (Sense of Smell) لمارسيل فان بريكل وآخرين، الصفحة 61. وانظر أيضًا كتاب (Inhaling Futurism: On the Use of Olfaction in Futurism and Olfactory (Re)constructions) لكارو فيربيك المنشور في كتاب (Designing with Smell) لفيكتوريا هينشو وآخرين، الصفحات 201-203.

(25) انظر مقال (Surreal Aromas- (Re)constructing the Volatile Heritage of Marcel Duchamp) لكارو فيربيك المنشور في كتاب (Belle Haleine) لرولاند ويترل وآخرين، الصفحة 118. عرض الفنان مارسيل دوشامب أول أعماله باستعمال الروائح في عام 1921. وهي قطعة فنية تُعرف بالفن الجاهز في معرض (Belle Haleine: Eau de Voilette)، رغم أنه كان عملاً فنيًا

وعلى الرغم من عرض بضعة أعمال فنية تضمّنت الروائح بطريقة ما في الأربعينيات والخمسينيات، فإن أهم الأعمال وأبرزها التي حملت بشائر انتشار الفن الشمّيّ المشهود اليوم لم تظهر إلا في الستينيات والسبعينيات، وكان التحوّل الذي شهده عالم الفن إلى «ما بعد الخامة» و«ما بعد التخصّصية» في أوجه. على سبيل المثال، ابتكر الفنان إدوارد كينهولز (Edward Kienholz) عملًا بعنوان «مستشفى الولاية» (The State Hospital) (1966م)، وهو عبارة عن باب يشبه أبواب السجن له قضبان يتطلع منها الزائر إلى داخل الحجرة، وفي هذه الحجرة جسدان عاريان مستلقيان في سريرين طبقيين (أحدهما مثبّت فوق الآخر)، وذراعاهما مقيّدان بحاجز السرير، وبدلًا من وجهيهما وضع الفنان وعاءَي أسماك، وأدخل في الحجرة رائحة مزعجة تحاكي مطهّرات المستشفى يشمّها كل من أطلّ برأسه داخل الحجرة[26]. في عام 1975م، قدّم الفنان بيل فايولا (Bill Viola) عرضًا تركيبيًا يتكون من قِدَر كبيرة تغلي بأوراق اليوكاليبتوس أمام فيديو تظهر فيه امرأة تلقي الأوراق في قدر مغلية مماثلة، وفي هذا استثارة بسيطة ولكن مبدعة لتأمُّل القوى التواصلية المختلفة للبصر والشم. وفي عام 1980م، جعل الفنان سيلدو ميريلس (Cildo Meireles) زوّار عرضه «متلاشٍ» (Volátil) يدخلون حفاةً إلى حجرة لا ضوء فيها سوى شمعة واحدة تحترق على الطاولة، ولكن ما جعل أعصاب الحضور متوترةً هو رائحة الغاز الطبيعي التي توحي بأن انفجارًا سيقع في أيّ لحظة. وبحلول أواخر الثمانينيات ومطلع التسعينيات كان عددٌ لا بأس به من الفنانين يستعملون في عروضهم التركيبية موادًّا تنبعث منها روائح مميزة، مثل الفنانة جانا ستيرباك في عملها «فستان لحم

عن الرائحة والعطر وليس مصنوعًا منها، أي أن الفنان صنعه كي ينظر الناس إليه ويتفكّروا بشأنه، لا أن يشمّوه.

(26) ذكر كيفن سويني عبر مراسلة شخصية معي أنه حضر عرض كينهولز في الستينيات، وأن مما يتذكّره عن العمل رائحة مطهر الأرضيات لايسول.

لمهقاء قهمية» (Meat Dress for an Albino Anorexic) (1987م)، ورأس البقرة المتفسخ الذي يحوم حوله الذباب ويصدر رائحة لا تُطاق في عمل الفنان دامين هيرست (Damien Hirst) «ألف عام» (A Thousand Years) (1990م). وبنهاية التسعينيات ظهر من هذه الأعمال الفنية التي أُستعملت فيها الروائح عمدًا ما يكفي لأن يجعل مصطلح «الفن الشَّمّيّ» محور نقاشات القيّمين على الفن ونقّاده، مثل جيم دروبنيك الذي ألّف مقاله الفذّ «أحلام يقظة، واعتداءات، ووجود زائل»[27].

فهذا الذي أدعوه الفن الشَّمّيّ أو الفن الرائحي، وإن لم يتبوأ مكانة شامخة في عالم الفن اليوم، لا ريب أن له تاريخًا يُعتدّ به، تاريخًا يناظر تاريخ الفن الصوتي الذي يدمج الصوت بالنحت والتركيب والأداء وغيرها من الفنون المفاهيمية. صحيح أن الفن الصوتي والفن الرائحي كلاهما خرجا من تحوّل ما بعد الخامة في الفنون البصرية، لكنّ الفن الصوتي بالمقارنة ذو أسس ومبادئ ومقبول في عالم الفن، بينما الفن الشَّمّيّ ما زال يشق طريقه. ومن أهم الاعترافات الراهنة بمكانة فن الشم بين الفنون -إلى جانب معرض «Belle Haleine: رائحة الفن» في عام 2015م- إدخال الروائح في عروض مقامة في متحف تيت بريطانيا المختص بالفنون (عرض «المَحَسّ»، 2015م)، ومتحف أولبرايت نوكس للفنون (عرض «بعيدًا عن العين! فن الحواس» (Out of Sight! Art of the Senses)، عام 2017-2018م)، ومتحف كوبر هيويت للتصاميم (عرض «الحواس: تصميم يتجاوز الرؤية» (The Senses: Design beyond Vision)، عام 2018م)، ونيل الفنانة أنيكا يي جائزة هيوغو بوس المرموقة في عام 2016م، وأعقبه عرض أعمالها في متحف غوغنهايم عام 2017م.

(27) انظر مقال (Reveries, Assaults and Evaporating Presences: Olfactory Dimensions in Contemporary Art) لجيم دروبنيك، الصفحات 10-19.

بعض الفنانين الذين يصفون أنفسهم بأنهم فنانون شمّيون أو رائحيون

والمؤشّر الثاني إلى أن الفن الشَّمّيّ أو فن الرائحة أصبح صنفًا فنّيًا جديدًا، محاكيًا بذلك الفن الصوتي وغيره من تصانيف الفنون البرغماتية، هو كثرة الفنانين الذين يستعملون الروائح باستمرار في أعمالهم وابتكاراتهم، والذين يعرّفون أنفسهم على أنهم فنانون شمّيون أو فنانون رائحيون، مثل: كلارا أورسيتي، وبيتر دي كوبير، وأوزوالدو ماسيا، وبراين غولتزنلتشر، وبالطبع كريستوف لودوميل، وفولفغانغ جيورغسدورف.

الفنانة كلارا أورسيتي، التي استعرضنا عملها «بورتريهات ذاتية بالرائحة» (Self-Portraits in Scent) و«الرابط الفيرموني» (Pheromone Link)، هي إحدى رائدات الفن الشَّمّيّ، وأحد الفنانين الذين جمعوا منذ التسعينيات بين الروائح من جهة، والتصوير الفوتوغرافي والأعمال التركيبية والأعمال الأدائية وأعمال الفيديو من جهة أخرى. ترى أورسيتي كما يرى غيرها من الفنانين الشميين أن رسالة أعمالها هي تغيير نظرة الاستصغار الغربية إزاء الروائح، وتحدي التحيّزات الاجتماعية ضدّها. ومن الأمثلة على تعليقاتها الحاذقة الفكاهية هو عملها «سيّدات بويزن» (Poison Ladies) (2013م)، حين طلبت من ثماني وعشرين امرأة فوق الستين حضور افتتاح معرض فني وهنّ يضعن عطر ديور النفّاذ بويزن، الذي قيل عنه إنه «مهيمن»، «ذو حضور لافت»، «له شخصية البانك روك»، «وحش برائحة الكافور ومسك الروم». لاحظ حضور حفل الافتتاح مع دخول النساء تدريجيًا ارتفاع متوسط سن الحضور ارتفاعًا كبيرًا مع تعبّق الهواء برائحة بويزن[28].

(28) كتب جيم دروبنيك مقالًا ممتعًا عن الفنانة كلارا أورسيتي بعنوان (Clara Ursitti: Scents of a Woman) المنشور في مجلة (Tessera) في يونيو 2002، الصفحات 85-97.

ومن ثم لدينا الفنان الشمّي غزير الإنتاج متنوع التوجّهات بيتر دي كوبير، الذي رأينا شيئًا من أعماله مثل اختراعه البيانو الرائحي، وابتكاره لوحات ومنحوتات رائحية، وعرضه أعمالًا أدائية وتركيبية وتشاركية مميزة. ودي كوبير أحد أشهر مناصري الفن الشَّمّيّ قولًا وفعلًا، وإن كان يرى شخصيًّا أن تصنيف الفنان بأنه «فنان شمي» خانق بعض الشيء[29]. في عام 2014م أصدر «بيان الفن الشَّمّيّ»، وكانت خاتمته تحفّز الهمم كعادة كل البيانات المؤثّرة:

> هذا البيان يدعو كل الفنانين إلى الدخول في تجربة الشم.
>
> هذا البيان يدعو كل القائمين على الفنون ومديري المتاحف... إلى الاستزادة من عرض الأعمال الفنية الشمية.
>
> هذا البيان يدعو الجميع إلى أن يمعنوا في الشم![30]

أما الفنان أوزوالدو ماسيا فقد دخل عالم الفن الشَّمّيّ منذ أكثر من عشرين عامًا. يكتب في مؤلّفه «بيان للنحت الشمي-الصوتي (الدليل لطرح سؤال غير مريح)» المنشور عام 2013م أن أعماله تسعى إلى تقليص دور المرئي إلى مجرد قاعدة تحمل منحوتة «تملأ الفراغ بآلاف الأصوات والروائح»[31]. من أكثر أعمال ماسيا تعقيدًا ورمزيةً «مكتبة الكلبية» (Library of Cynicism) (2013م) التي استلهمت عنوانها من حركة ديوجانس الكلبي الفلسفية الإغريقية. والعمل عبارة عن سلسلة من الأحواض التي تشبه أحواض

---

(29) انظر كتاب (Scent in Context: Olfactory Art) لبيتر دي كوبير (أنتويرب: ستوكمانز آرت بابلشرز، 2016). الصفحة 9

(30) انظر مقال (Olfactory Art Manifest) لبيتر دي كوبير في 1 يوليو 2014، https://www.olfactoryartmanifest.com ويمكن الاطلاع على «بيان الفن الشَّمّيّ» في كتاب دي كوبير (Scent in Context: Olfactory Art). الصفحات 101-104.

(31) انظر مقال (Manifesto for Olfactory: Acoustic Sculpture Compositions) لأوزوالدو ماسيا https://www.oswaldomacia.com

الأسماك، وتنبعث منها روائح. أحد هذه الأحواض يحمل عنوان «كلب» (وكلمة «Cynic» بالإغريقية تعني: شبيه بالكلب)، وفي الوقت نفسه تصدر من مجموعة من مكبّرات الصوت صغيرة الحجم أصوات مستقاة من أجناس حيوانية على مشارف الانقراض[32].

ورابعًا الفنان براين غولتزنلتشر الذي يصف إنتاجه الفني الحالي بأنه «يركّز على طرق التعبير عن الحكايات الشخصية والثقافية عبر حاسة الشم»[33]. وهو كما ذكرنا صاحب فكرة التعاون مع كتّاب في عمله «سِيَرٌ شمّية» (Olfactory Memoirs)، ومع الموسيقيين في عمله «أودوفونيات» (Odophonics)[34]، وكذلك العمل التشاركي «أثر» (Sillage). وقد دشّن مشاريع باسم «الصحة المؤسسية» (Institutional Wellbeing) لاستعمال الروائح في تأطير مهام بعض المؤسسات مثل متاحف الفن والطموح إلى تحسينها. ونذكر منها مشروعه «الصحة المؤسسية: خطة شمّية لمتحف أوشنسايد للفنون» في سان دييغو (2009م) الذي تضمّن مجسّمًا رائحيًّا يصدر عطورًا مصممة خصيصًا «لإبراز قدرة العطر على أن يكون علامة تجارية شمّية ونقدًا غير لاذع»[35].

ونصل أخيرًا إلى الفنانين كريستوف لودوميل وفولفغانغ جيورغسدورف. ترتكز كُلُّ أعمال جيورغسدورف الفنية الشمّية حتى الآن على ابتكاره وتشغيله آلته سميلر 2.0. أما لودوميل فسيرته فريدة إذا ما قُورنت بِسِيَر معاصريه من الفنانين الذين جعلوا الروائح محور إبداعهم، لأن لودوميل

(32) انظر مقال جيم دروبنيك عن أوزوالدو ماسيا بعنوان (Smell: The Hybrid Art)، الصفحات 176-179

(33) انظر موقع براين غولتزنلتشر: https://www.bgprojects.com

(34) أودوفون (odophone): آلة تحوّل الروائح إلى نوتات موسيقية لابتكار عطور وفق تركيبات متناغمة، أو المقياس الذي يربط الرائحة بالنغمة. المترجمة

(35) انظر مقال براين غولتزنلتشر (Scenting the Antiseptic Institution)، الصفحة 253.

بدأ حياته المهنية صانعًا للعطور وقد أنشأ شركته الخاصة لتركيب العطور. وقد عرض تصاميمه في السابق لدى كبريات دور الأزياء والتجميل، مثل أبركرومبي آند فيتش، وإيستي لودر. ولكن في السنوات الأخيرة صرف لودوميل جلّ اهتمامه إلى ابتكار الأعمال الفنية الرائحية لعرضها في المعارض الفنية التي تمثّله في برلين ونيويورك. ومن الأدوات الكثيرة التي يستعملها في عرض ابتكاراته الشمية هي «مرتعات الرائحة» (2014م)، وهي مستطيلات بيضاء مفتوحة تنبعث منها الروائح عندما يضغط الزائرزرًّا في قاعدتها. وقد صمّمها لودوميل بداية الأمر بناءً على طلب معرض فني في برلين كي توضع على بعد بضع أقدام أمام لوحات ياكوب كوبفير الرقمية بطيئة الحركة، فيتسنّى للزائر أن يتأمّل أعمال كوبفير عبر المستطيل المفتوح في أثناء استنشاقه لرائحة التركيبة العطرية. وكما نشر دي كوبير وماسيا بياناتهما الفنية كذلك فعل لودوميل ببيانه البليغ «الحرية والمساواة والعطور» (Liberté, Egalité, Fragrancité) (2016م) الذي أورد فيه خمسين مطلبًا، منها إدخال التعليم الشمي في المدارس، وحفظ حقوق الملكية الفكرية للتركيبات العطرية[36].

عرض الأعمال الشمية وحفظها ومسائل أنطولوجيتها

تطرأ في غالب الأحوال للأعمال الفنية الشمية في المعارض والمتاحف عدد من المصاعب في عرضها وحفظها وصيانتها وجمعها، وهي وإن كانت مشكلات عملية فإنها تثير مسائل نظرية تستحق التفكير. ويرجع أصل هذه المشكلات إلى أمرين: الأول هو تلاشي الروائح وتطاير جزيئات مكوّناتها الأساسية، والآخر هو ميل حاسة الشم البشرية إلى اعتياد الرائحة مع كثرة التعرض لها وتمايز استجابات الناس إزاءها. ففي استطلاع أجري في عام 2015م

---

(36) يمكن الاطلاع على البيان في موقع شركة لودوميل (Dream Air): https://www.dreamair.mobi/?christophe-laudamiel

للقائمين على متحف تنغولي في بازل ذكروا أن روائح كثير من الأعمال الشمية تتداخل مع بعضها، فاضطر أمناء المتاحف إلى التعامل معها كما تعاملوا مع عروض الفنون الصوتية؛ أي عرض الأعمال الشمية في مساحات مغلقة[37]. والمشكلة الأخرى في عرض الأعمال الرائحية هي حاجتها المستمرة إلى تجديدها، إما بسبب تبخّر مكوّناتها بسرعة وإمّا تغيّر سماتها مع الوقت. ومثال على ذلك عمل الفنان فولفغانغ لايب «حجر الحليب» (Milkstone) المكوّن من سكب الحليب على حجر مسطّح مستطيل أملس. ومع العرض تنقلب رائحة الحليب الطازج الخفيفة الحلوة إلى رائحة كريهة حامضة، إلا إذا أُستُبدل بالحليب دفعة جديدة كل يوم.

وإن كانت هذه لمحة من التحديات المعقّدة التي يتعرّض لها قيّمو المتاحف وحضور المعارض، فالأمر أدهى لجامعي هذه الأعمال (وللفنانين الذين يحاولون كسب عيشهم من أعمالهم). فمن اليسير على المرء شراء لوحة أو منحوتة أو حتى عمل تركيبي يحتل حيّزًا كبيرًا من المكان، ولكن كيف يستعرض متذوق الفن الشَّمّيّ أعماله التي جمعها، لا سيما أن كثيرًا منها صممه الفنانون إما لتحدي النطاق المعتاد للتحمّل الشمي أو للاعتراض على مفهوم جمع الأعمال نفسه من خلال تبخّرها؟ وقد طرح الفنان كريستوف لودوميل حلًّا مبتكرًا لمشكلة ديمومة العمل، فباع في المعرض بضع قوارير من عطوره المركّبة ونسخًا من الأدوات التي استعملها لعرض المركّب في صالة المعرض. وكانت «مربعات الرائحة» التي ذكرناها هي إحدى

(37) انظر مقال (Introduction to and Review of the Exhibition) لرولاند ويتزل المنشور في كتاب (Belle Haleine) بتحرير رولاند ويتزل وآخرين، الصفحة 11. ومن المقالات الحديثة التي تلقي ضوءًا من خلال نقاش مثْرٍ للمسائل المتعلّقة بعرض الفن الشمي في المتاحف مقالٌ بعنوان (Olfactory Art, Transcorporeality, and the Museum Environment) لهوسان هسو المنشور في مجلة (Resilience: A Journal of the Environmental Humanities) المجلد 4 العدد 1 (2016)، الصفحة 1-24.

هذه الأدوات، والأداة الأخرى هي إناء خزفي مقعّر وضع هو شخصيًّا تصميمه. ويبدو هذا الإناء مثل أواني تقديم الطعام، لكنه واسع وغير عميق وله غطاء، فيُعطى مشتري العمل الفني قنينة من العطر السائل ومعها قطّارة، فيقطّر من العطر على أربع قطع من الطباشير الموضوع في الإناء ثم يغطيه بغطائه، ويستطيع إن أراد أن يرفع الغطاء عن الإناء والشمّ. ويجب بالطبع تغيير قطع الطباشير بعد مرور مدة من الزمن، وطلب قنينة جديدة من تركيبة العطر من الفنان عندما تفرغ القنينة الأولى. ما أثار اهتمامي نظريًّا بمربعات لودوميل وأوانيه الرائحية هي أنها تمثّل محاولة جادّة «لتطبيع» فن الرائحة باسترضاء رغبة المتلقي في جمع الأعمال الشمية كما يجمع الفنون التقليدية، وهذا هو النقيض التام من أولئك الفنانين الذين يرون نفعًا عظيمًا في استعمال الروائح في أعمالهم الفنية لأنه يعارض مفهوم الجمع ويتحدى مؤامرات سوق الفن. والحق يقال إن هذا التباين والتنوع في منظور الناس حيال اقتصاديات عالم الفن من أبرز مسائل الفن المعاصر لأكثر من قرن، وليست مقتصرة قطعًا على الفن الشمّيّ.

وقد يظن المرء أن هذه الأمور التي ذكرناها عن مصاعب عرض الأعمال الشمية وحفظها وجمعها إنما هي أمور عملية محضة وليست بذات أهمية نظرية أو فلسفية، لكن هذه الأمور العملية تضم تحت جناحها معضلات أنطولوجية وجمالية جسيمة تمتد إلى مفهوم الفن ومسائل الهوية. أليست الاعتراضات التي ساقها هيغل وبيردسلي وسكروتن بأن الروائح متلاشية ولا يمكن تنظيمها في تراكيب متناسقة ومنتظمة تفترض -بما لا يتفق مع الواقع كما تؤكّد جاكي- وجود مفهوم تقليدي محدد لديمومة العمل الفني. لكن هذا التلاشي والزوال والاضطرار إلى تجديد مكونات بعض الأعمال مهم أيضًا فلسفيًّا، ما دام أمناء المعارض والمتاحف يحاولون ضمان احتفاظ العمل الفني بهويته الأنطولوجية كل يوم من أيام عرضه، وحتى

334

عند تخزينه استعدادًا لعروض تالية. وهذه الأطروحات الفلسفية حول الاحتفاظ بالهوية ليست بجديدة، بل ترجع إلى الجدل الشهير حول ما إذا كانت سفينة ثيسيوس التي أُستبدل كل لوح من ألواحها عبر السنين ما زالت هي السفينة نفسها. وقد تناولت الفيلسوفة شيري إيرفن هذا النقاش في سياق معاصر باستعراضها المسائل الأنطولوجية التي تنطوي عليها الأعمال الفنية التركيبية أو الأدائية، وجلّ النقاط التي ذَكَرَتها تنطبق كذلك على الفن الشَّمّيّ[38].

تأويل الفن الشَّمّيّ

يبرز مع تزايد قبول هذا النوع الفني الشمي تحدٍّ ثانٍ أمام القائمين على الأعمال الفنية ونقّادها ومنظّريها: ألا وهو تأصيل مبادئ تأويل الفن الشَّمّيّ. لا مراء في أن النظريات الجمالية العامة تشكّل إطارًا هامًّا لاستنباط المباحث النقدية، وإن كان الرابط هنا ديالكتيكي لأن الممارسات النقدية أحد أسباب التضييق البرغماتي على التنظير الجمالي، رغم محاولة النظريات لتوصيف طبيعة الفن والحكم الجمالي، التي بدورها تؤثر في ممارسات النقّاد وقيّمي المعارض. ومما يؤسف له أنَّ تاريخ النظريات الجمالية والمباحث النقدية المفصّلة حسب سمات الفنون الدرامية والبصرية والسمعية طويل وثري، بينما لا نجد إطارًا ينظّم تأويل الفن الشَّمّيّ الّذي تُعرض أعماله في المعارض والمتاحف. وسوف أطرح مسلكين لإنشاء هذه المصفوفة النقدية.

تطرح الفيلسوفة اليابانية يوكو إيواساكي المسلك الأول، وهو أن مفتاح فهم الفن الشَّمّيّ أو الرائحي هو المفهوم الياباني للفراغ في الفنون[39]. وتقصد

(38) انظر مقال (Installation Art and Performance: A Shared Ontology) لشيري إيرفن المنشور في كتاب (Art and Abstract Objects) بتحرير كريستي ماغ أودير (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2013)، الصفحات 242-262.

(39) انظر مقال (La reconnaissance de l'espace et l'art olfactif Japonais) ليوكو إيواساكي —

بالمفهوم الياباني للفراغ الملاحظة المتعارف عليها الآن بأن ما يراه الغربيون في اللوحات والمنحوتات اليابانية من «فراغ خاوٍ» يلاحظه أهل الثقافة اليابانية ويقدّرونه على أنه أمر إيجابي، أو أن الكلمات والأشياء التي يستحضرها الشعر الياباني في الأذهان ليست هي محطّ الانتباه، بل ما تسميه إيواساكي «الجو المحيط الذي ينبثق من بين الكلمات»، وتستشهد بالهايكو الشهيرة للشاعر باشو:

البركة القديمة

تقفز فيها ضفدعة

صوت الماء[40]

تقول إيواساكي إن الأشياء هنا ليست بذات أهمية: البركة وقفزة الضفدعة أو حتى الصوت نفسه. ما يهم هو السكون الذي تردّد فيه الصوت. ولا يسعنا إلا تذكر حديقة الزن في ريوان-جي باليابان، حيث الحجارة ليست مرتّبة للنظر الجمالي العابر بالمفهوم الغربي، بل للتأمّل البوذي العميق. وأرى أن إيواساكي تحاول وصف ظاهرة مماثلة في الفن الرائحي، فطبيعة الروائح اللامادية المتلاشية المنتشرة، وعجزنا عن وصفها وتصنيفها، تمنحها إمكانات فريدة تؤهّلها لأن تكون أعمالًا فنية محيطية[41].

يمنحنا استعمال إيواساكي للأبعاد المحيطية المتأتية من المفاهيم الحيّزية اليابانية منظورًا جذّابًا لتأويل الكثير من الأعمال الفنية الرائحية؛ منها «الأبيض الخفي» وهو عمل الفنانة ماكي أويدا المتضمن غرفة عابقة بالروائح، أو «فراش الطحلب، الملكة» (Moss Bed, Queen) للفنانة ميغ

= المنشور في كتاب (L'Art olfactif) بتحرير شانتال جاكي، الصفحة 223.

(40) المرجع السابق، الصفحة 226.

(41) المرجع السابق، الصفحة 227.

وبستر (Meg Webster) الذي تملأ رائحة طحالبه معرضًا واسعًا، أو عمل الفنان إرنستو نيتو «كثافات جسد الأم» الذي فاحت رائحته في جميع أرجاء المتحف. ولربما نضمّن كذلك في هذه القائمة بعض أعمال الفنان أوزوالدو ماسيا المختص بالأعمال التركيبية والنحتيّة الصوتية-الرائحية مثل «التحوّل» كما ذكرنا، وهو نفق فيه مقعد يجلس عليه الزائر، والنفق يعبق بروائح النباتات وأصوات الحيوانات التي تخلق معًا تجربة محيطية كالتي تصفها إيواساكي. لكن المسلك التأويلي الذي تقترحه إيواساكي لا يتناسب مع الأعمال الفنية الرائحية الأخرى، مثل ابتكار الأعمال العطرية من روائح الجسد القوية (كعمل الفنانة كلارا أورسيتي «بورتريهات ذاتية بالرائحة»)، أو الأعمال التركيبية ذات الدلالات السياسية الصارخة (كعمل الفنانة أنيكا يي «تستطيع أن تسميني أ»)، أو استعمال الروائح القوية اللاذعة (كعمل الفنان بيتر دي كوبير «فيروس الشجرة»)، أو حتى الروائح النتنة المقززة (مثل عمل الفنان ويم ديلفوي «المذرق»). لا يمكن أن تحفّز هذه الأعمال التجربة التأملية العميقة الوادعة التي تصفها إيواساكي، ومع هذا فالروائح الكريهة المنفرة هي من الخامات المستعملة بكثرة في الفن الشّميّ المعاصر، ولها في غالب الأحوال إسقاطات سياسية.

إذن فهذه الأعمال المتّسمة بالحدة تتطلب مسلكًا تأويليًا مختلفًا يفسّرها ضمن إطار تاريخي وسياسي. ويمكن أن نستنبط هذا المسلك المقترح من الدراسة التاريخية التي أعدّتها المؤلفة كارولين جونز عن شكلية الناقد كليمنت غرينبيرغ بعنوان: «بالنظر وحده: حداثة كليمنت غرينبيرغ وبقرطة الحواس»، التي تعزو شيوع الحركة الشكلية (Formalism) في الخمسينيات جزئيًا إلى تنظيم الحواس -لا سيّما الشمّ- وتقسيمها وتوجيه ميولها «تحت راية النظر وحده»[42]. وأشهر ظاهرة رمزية نشأت من هذا «المَحَسّ الحداثي»

(42) انظر كتاب (Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the —

هي معارض «المكعّب الأبيض» المتقشّفة، الخالية من السمات، المجرّدة من الروائح. ولكن في أوج عهد التقشّف هذا بزغ نجم الفنان ألان كابرو (Alan Kaprow) بأعماله الأدائية، والفنانة كارولي شنيمان (Carolee Schneemann) بأعمالها الأدائية النسوية الجريئة المتمحورة حول الكيان الجسدي، فاخترقا نقاء الحركة الشكلية وعكّرا صفاءها. تقول جونز إن هذه الأعمال الطليعية الفوضوية -المنتنة أحيانًا- التي وسمت الخمسينيات والستينيات مهّدت الطريق نحو ظهور «محور فني أدائي/تركيبي ازدهر في الألفية الجديدة»[43].

تبرز قوة حجة هذا الإطار التاريخي لتأويل الأعمال الفنية الرائحية المعاصرة في الحوار الذي دار بين جونز وأنيكا يي في سياق عروض يي الثلاثية بين عامي 2013-2014م بعنوان «إنكار طلاق موت» (Denial, Divorce, Death). فتعترف يي أنها لم تعرف عن غرينبيرغ والشكلية إلا بعد قراءة كتاب جونز، أما الآن فقد اتّضحت لها رؤيتها وعرفت أن ما تحاول تحقيقه هو «تحويل الإدراك إلى الحواس الأخرى»[44]. فالجوانب الرائحية من عملها «نستطيع أن تسميني أ» الذي افتتحنا به هذا الفصل هي «نوع من أنواع الطفيلية بين رائحة البكتريا [الأنثوية] و«اللارائحية» الذكورية البطريركية البيضاء في معرض غاغوسيان»[45]. تهدف يي من استعمال «هذه النتانة» حسب تعبيرها إلى أن تهتف في زوّار المعرض: «انزع رداء الراحة! اهتجْ واضطرب! اعرف ماذا يجري في جسدك. هذه ليست لوحة تجريدية!»[46].

= (Bureaucratization of the Senses) لكارولين جونز (مطبعة جامعة شيكاغو، 2005)، ص 391.

(43) المرجع السابق، الصفحة 390.

(44) انظر مقال (Quasi/Verbatim: An Exchange between Caroline A. Jones and Anicka Yi) المنشور في كتاب (Anicka Yi, 6, 070, 430 K of Digital Spit) بتحرير أليس أبتيس (كامبردج-ماساتشوستس: مطبعة معهد ماساتشوستس للتقنية)، الصفحة 10.

(45) المرجع السابق، الصفحة 16.

(46) المرجع السابق، الصفحة 13.

وعند سؤال بي عن أحد أعمالها شبه العطرية المبكّرة بعنوان «شفق شيغينوبو» (Shigenobu Twilight)، التي تكرّم فيها فوساكو شيغينوبو زعيمة جماعة الجيش الأحمر الياباني، أجابت بي: «الشم في نظري نوع من أكل المثيل، ولهذا فإن العرض الذاتي للروائح مناسب. عندما تُدخل هذه الجزيئات إلى تجاويفك الأنفية فأنت تُدخل هؤلاء النساء إلى جسدك؛ شمّهن يعني أكلهن»[47]. على الأرجح أن بي لا تدرك أنها بهذا تتحدى الخوف الكانطي من ابتلاع روائح الآخرين. إن منهجية بي الشاملة في إعادة ترتيب الحواس مبعثها تعمّد قلب الرابطة التأملية التقليدية بين المتلقين والأعمال الفنية بأشدّ وسائلها مضاءً.

إنَّ نقد جونز للمحسّ العينيّ الحداثي وتأملات بي في هذا النقد يُعدّان مادة خصبة لإنشاء إطار تأويلي مقنع يستعين به المرء لفهم شرائح عريضة من ألوان الفن الرائحي. ولمّا كان التهجين والتنوع خصلتين أساسيتين للفن الشمي أو الرائحي المعاصر فلن تجد مسلكًا تأويليًا واحدًا ينطبق على أنواع هذا الفن كافة: حتى إنك قد تجد الحاجة إلى النقد باتّباع منظور إيواساكي التأمّلي الواعي وكذلك باتّباع الإطار التاريخي/السياسي المضمّن في حوار جونز مع أنيكا بي. ولا جدل في أن أي تأويل جيّد للفن الشمي أو الرائحي لن يستعين بالمنظور التاريخي مثل منظور جونز فحسب، بل سوف يضع أعمال الشم الفردية في سياق التجارب الشمية المتناظرة، وفي السياق الأعمّ في عرضها في معارض الفنون المفاهيمية والتركيبية. كما أن أي نقد جيد لهذه الأعمال لا تقوى حجته إلا بشيء من العلم بالجوانب النفسية للروائح وتاريخها الثقافي. وهذا هو نهج رائد نقد الفني الشمي جيم دروبنيك الذي ليس لغيره من قيّمي الفنون والنقاد في عصرنا ما له من تبحّرٍ في الآداب

(47) المرجع السابق، الصفحة 11.

والعلوم التاريخية والاجتماعية المرتبطة بالشم، وباعٍ طويل في رصد أطوار الفن الشَّمّيّ وتطوّراته لما يزيد على الثلاثين عامًا. وحيث إن دراسات الأغلبية العظمى من نقّاد الفن ترتكز على تاريخ الفنون البصرية فمن المتعيّن على أولئك الذين يعوزهم اطّلاع دروبنيك على العلم الشمي أن يبذلوا جهدًا لاستيعاب التحدّيات السياقية والمادية والتقنية التي يواجهها الفنانون الشمّيون، والخصائص النفسية لحاسة الشم التي تحضر مع زوار المعارض الفنية كلما اطّلعوا على عمل شمي. وإن ظلّ حال النقاد كما هو من الافتقار إلى الاطلاع المعرفي فسوف يركزون لا ريب على كل جانب من جوانب العمل الفني الرائحي الهجين ما خلا سماته الشمية. إن أولويات التأويل النقدي للفن الشمي أو الرائحي في هذه المرحلة المبكرة من تطوّره لا تقتصر على تحليل مقاصد كل فنان باستعماله الروائح في أعماله، بل تمتد إلى تثقيف العامة في الوقت نفسه بكيفية فهم هذه الأعمال.

الفن الشَّمّيّ والتذوّق الجمالي

أردت بتسمية هذا الفصل «النتانة السامية» أن أغلو قليلًا في الحديث، فقليلة هي الأعمال الفنية الشمية التي تستعمل خامات ذات رائحة كريهة، وكما تقول البرفسورة إيميلي بريدي إن الروائح الكريهة النفاذة لا تناسب التعاريف الكلاسيكية للتسامي[48]. لم يربط كانط قط بين الرائحة والتسامي، أما إدموند بيرك فمنح «النتانة الخانقة» دورًا ثانويًا فقط في سياق تمثيلها لمفهومٍ ضمن وصف أو رواية. يقول بيرك إن التجارب التذوّقية والشمية الفعلية المستهجنة دون إيذاء أو شناعة ليس فيها شيء من التسامي، بل هي

(48) انظر الورقة البحثية التي أعدّتها إيميلي بريدي بعنوان (The Negative Aesthetics of Odor) والمقدّمة في ورشة عمل باسم (Scent, Science and Aesthetic: Understanding Smell and Anosmia) في برشلونة في الفترة من 22-24 مايو 2013 وأشكر البرفسورة بريدي لإرسال نسخة من البحث إلي.

«مستقبَحة فحسب، كما تُستقبح العلاجيم والعناكب»[49]. وقصدت بإيراد كلمة «التسامي» التي تحوّرت مفاهيمها الضمنية مرارًا منذ القرن الثامن عشر أن ألفت الانتباه إلى الدور المحوري للروائح غير المعهودة أو المقززة أو المستهجنة في كثير من أعمال الفن الشمّيّ. فالنظرية الجمالية التقليدية تميل إلى التركيز على مسائل الجمال واللذة -منحّيةً نفسها عن المستهجن والمؤذي- فظهر مفهوم التسامي كي يعبّر عنها جزئيًا. تكتب البرفسورة والكاتبة كارولين كورزماير عن التنوق في كتابها «التلذّذ بالمستقبح» أن ثمة حاجة إلى التأمل النظري في القيمة الجمالية للأعمال التي تستعمل خامات منفّرة[50]. ولا شكّ أن ثمة حدود لاستعمال تلك الروائح التي تحمل معاني رغم قبحها، كما رأينا في حالة استعمال روائح الإخراج البشري على المسرح، لأن التقزز البالغ والإحساس بالغثيان استجابة بيولوجية طبيعية حتى لو شكّلتها الثقافات البشرية.

ولقد لاحظنا إشكالات مماثلة في الفن المفاهيمي «المضاد للجمالية»، الذي يتمحور حول تحدي الأعراف والنقد الاجتماعي. كثيرة هي الأعمال الفنية الشمية -مثل (U-deur) لهاوغ و«يمكنك أن تسمّيني أ» لأنكا بي- التي لا تبالي بالتجارب الجمالية المحضة؛ أي التجارب التي تستند إلى الملذّات المتحصلة من سمات الشيء الشكلية والحسية. ولكن كما ذكرنا عند تحليل (U-deur) لهاوغ، فإن الأعمال المفاهيمية غالبًا ما تحقق أهدافها المفاهيمية على نحو يجعل الجوانب الحسية من العمل -سواءٌ أكانت مستحبّةً أم مستقبَحة- جزءًا لا يقبل الانفصال عن الجوانب المفاهيمية المفضية إلى التأمل. والفن الشمّيّ متمدّد متنوع، فيه الشيء ونقيضه، من الأعمال

341

(49) انظر كتاب (A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful) لإدموند بيرك (نوتردام، مطبعة جامعة نوتردام، 1968)، الصفحات 85-86.

(50) انظر كتاب (Savoring Disgust: The Foul and the Fair in Aesthetics) لكارولين كورزماير (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2011).

المفاهيمية البحتة المربكة كأعمال بي، إلى الأعمال الإدراكية الخالصة المستحبّة حسيًّا كمنحوتات إرنستو نيتو العطرية.

وهناك منظور آخر نرى التجربة الجمالية للفن الشمي من خلاله؛ ألا وهو أن معظم الأعمال الفنية الشمية المعاصرة -بغض النظر عن أهدافها الاجتماعية والمفاهيمية- تحاول زيادة وعينا بالروائح المحيطة بنا وبأهمية حاسة الشم لدينا. هذه الأعمال توسّع آفاقنا التجريبية بجذب انتباهنا عبر حاسة الشم إلى أشياء نادرًا ما نلاحظها[51]. وخير مثال على هذا التوسّع في تجاربنا الشمية في أعمال الفنانة سيسيل تولاس التي تُعدَ ناشطة اجتماعية في قضية فن الروائح بقدر ما هي فنانة تستعملها خامات في ابتكاراتها. لم تكتفِ الفنانة بتعريض زوّار عملها «الخوف من الرائحة ورائحة الخوف» إلى روائح جسدية قوية في معرض فني (وهو آخر مكان تتوقع وجود هذه الروائح فيه). بل إنها طلبت منهم أن يشاركوا في خلق هذه البيئة بكسر كبسولات طلائية رائحية بعثت الرائحة في المكان. فأربكت بفعلها الزوار الذين ألفوا العلاقة البعيدة التقليدية بينهم وبين الأعمال الفنية المعروضة في معارض تنتشر فيها لوحات تحذيرية: «اللمس ممنوع». والأعظم من ذلك أنها زعزعت علاقتهم المعتادة إزاء رائحة الآخر. وحثّتهم على التفكير في طبيعة الفن وطبيعة الشم.

أرغب في أن أختتم هذا الفصل بذكر عمل بديع يوسّع مدارك التجربة الجمالية لمتلقّيه في الوقت نفسه الذي يستعمل فيه الروائح لتصعيد رسالة مبتكرته السياسية؛ وهو عمل الفنانة أوتوبونغ نكانغا «التّذكر» (Anamnesis) الذي ذكرته في تمهيد الكتاب. رأيت «التذكر» أول مرة

(51) يقول دومينيك لوبيز إن الصور مثل «الأطراف الصناعية الإداركية: فهي تضاعف قوة البصر» انظر كتابه (Aestheucs on the Edge)، الصفحة 14.

في معرض لأعمال نكانغا في متحف شيكاغو للفن المعاصر عام 2018م، وكان رأيي أنه وسيلة فعّالة لأسر اهتمام الجمهور وإحياء رسالته ما بعد الاستعمارية. لم يكن بإمكان أي شخص يدخل المعرض الرحب الذي ضمّ تشكيلة من أعمال نكانغا ألّا يرى «التذكر». فالعمل يتألّف من جدارٍ أبيض عريض مرتفع، ينتصب وحيدًا في منتصف المعرض، يحتلّ ما يزيد على نصف طول القاعة، ولا يشوب بياضه إلا شقٌّ داكن ذو أثلام وأخاديد تقطع منتصفه من الجانبين. قد يحسبه الرائي من مبعدةٍ منحوتةً تجريدية، والشق المتموج يمثّل نهرًا متعرّجًا. فلمّا اقتربت من العمل وقرأت لافتته تبيّن لي أن الشق الداكن ما هو إلا حبوب قهوة وشذرات من أوراق التبغ والقرنفل والتوابل الأخرى التي كانت رمزًا للانتهاز الاستعماري الغربي لإفريقيا، وكان المطلوب من الزائر أن يدنو ويشمّ نهر البضائع التجارية. فإذن عندما دخلت قاعة المعرض الواسعة وأدركت بصريًا وجود ذلك الجدار المشقوق من بعيد، كان ارتباطي به واهيًا متجرّدًا، ولكن مع اقترابي منه وتتبّعي نهره العطري واستنشاقي روائحه المتغيّرة دخلت روائح القارة السوداء جسدي فعليًا، وبُثّت الحياة في الجدار المصمت. تذكر الفنانة نكانغا في لقاء مصاحب لأيام المعرض ومصوّر بالفيديو أنها تعمّدت استعمال خامات ذات روائح مألوفة، والسبب هو أن الروائح سوف «تنعش ذكريات مرتبطة بتجارب، ومرتبطة بالتواريخ الأسرية، ومرتبطة بالتواريخ الاستعمارية»[52]. وينطبق تعليق نكانغا على ذكريات أولئك الذين كدحوا لإنتاج هذه السلع التجارية من توابل وقهوة ونباتات أخرى، وذكريات أولئك الذين استهلكوها. ففي أعين بعض الغربيين الذين اطّلعوا على «التذكر» لم يعِ الجانب الشمي

(52) هذا الاقتباس مأخوذ من مقابلة مصوّرة معروضة باستمرار خارج المعرض الذي حمل اسم (To Dig a Hole and Fill It Up Again) في متحف الفن المعاصر في شيكاغو، من الفترة 31 مارس إلى 2 سبتمبر 2018. وأنا ممتنّ للأستاذ جيف روبنس للفت انتباهي إلى هذا المعرض.

من التجربة واقع الانتهاز الاستعماري في أذهانهم فحسب، بل ذكّرنا كذلك بدور الحواس العظيم في تذكية رغبتنا لاستغلال ثروات البلاد الأخرى. علاوةً على أن «التذكر»، كغيره الكثير من الأعمال التي استعرضناها في هذا الفصل، وبكسره قيود التأمل البصري الخالص في المكعب الأبيض عديم الرائحة (المعرض)، بات تذكرة قوية لكينونتنا وارتباطنا بالآخرين من خلال الحواس التماسيّة.

ولربما تخطر في أذهان بعض منظّري الجماليات الذين أقنعناهم بقبول الأعمال الفنية الهجينة التي أوردناها في هذا الفصل على أنها أعمال فنية شرعية تستحق التحليل والتأمل الجمالي الجاد شكوكٌ حول ما إذا كان من المفترض اعتبار الأعمال الشمية «الخالصة» كالبخور والعطور من ضروب الفنون الرفيعة. ولهذا سأضرب مثلًا بأحد استعمالات البخور -الذي لطالما قُصرت استعمالاته في السياقات المحيطية الدينية أو المنزلية أو التجارية- وهو استثناء مثير للاهتمام: فن الكودو الياباني، الممارسة الشمية الفريدة التي تجمع بين الطقس الاجتماعي والتذوّق الأدبي. وسيكون الكودو موضوع الفاصل المقبل، واستراحة ملائمة قبل الانتقال إلى مناقشة ما إذا كانت العطور من الفنون الرفيعة أم لا.

فاصل

كودو: فن البخور

يقول ميشيل دي مونتين إن البخور مستعمل لمقاصد دينية في كل بقاع الأرض منذ آلاف السنين من أجل «استثارة حواسنا وتنقيتها، كي نكون أليق بالتدبّر»[1]. وما زال إحراق البخور في الطقوس الدينية منتشرًا عالميًا، وله كذلك استعمالات لادينية بالطبع. ولكن تنفرد اليابان في تخصيص طقس لحرق البخور، ذي أوجه متعددة، حتى إن البعض جعله فنًا من الفنون الفريدة. وسوف نقدّم في هذا الفاصل «كودو» ونحلّل آراء ثلاثة منظرين جماليين معاصرين حول فنه ومكانته الجمالية.

ما الكودو؟

يعرّف بعض الكتّاب كودو على أنه «طقس» أو «لعبة»، بيد أن ثمة ممارسات أكثر جدية للكودو تتسامى على هذه التصنيفات، لأنها تتألف من جماعة من الناس يستنشقون روائح أخشاب البخور النادرة في سياق تأملي شعري. تسع الغرفة التي تُقام فيها مراسم الكودو التقليدية عددًا يتراوح بين ثمانية إلى اثني عشر شخصًا، وهي قليلة الأثاث ما عدا تجويف جداري تُعلّق فيه لوحة أو مطوية مخطوطة. يدخل المشاركون صامتين، ويجلسون جلسة السيزا اليابانية في مربع حول مشرف مراسم الكودو الذي يدخل حاملًا صندوقًا

(1) انظر كتاب (The Complete Essay of Montaigne) لميشيل دي مونتين، الصفحة 221.

346

خشبيًا فيه أدوات مراسم البخور، وبمعيّته مسجّل يوزّع الأوراق والحبر والفُرش على المشاركين. قد أعدّ مشرف المراسم مسبقًا شذرات من خشب البخور العطري وتخيّر «كوميكوه» مناسب؛ والكوميكوه هو مقطع نصي يصف مزيجًا محدّدًا من الخشب وقصيدة قصيرة أو أي قطعة نثرية أدبية. يشرع المشرف في تطهير أدوات حرق البخور، ثم يضع رقاقة من الخشب على قطعة ميكا صغيرة، ثم يضع الاثنين في كوب تكدّس فيه الرماد الساخن حتى صار كالتلة الصغيرة. ينبعث الطيب بخفة بفعل الحرارة، فيستنشق المشرف الرائحة وهو يضمّ كفه على حافة الكوب ليستجمعها ناحيته. يخبر المشاركين باسم العود المحترق ثم يمرّر الكوب إلى المشاركين كي يستنشقوا ويتأمّلوا. بعد أن يشمّ الحاضرون كل أصناف البخور الموجودة يمرّر المشرف قطع البخور مرة أخرى فيما بينهم، ولكن بترتيب مختلف، ويكتب كل شخص تعريفًا للروائح التي شمّها. بعد أن يسلّم المشاركون أوراقهم ويسجّل المسجّل ملاحظاتهم، يعلن عن نتائجهم بكلمات مستوحاةٍ من القصيدة أو القصة التي تمحورت الجلسة حولها، ويُمرّر السجل بين المشاركين ليروا نتائجهم. وفي ختام الجلسة يسألهم المشرف على المراسم إن كانوا قد استمتعوا بالمشاركة، ويسلّم الشخص الذي أفلح في تخمين غالبية الروائح السجل الرسمي، وبعدئذ ينحني الجميع احترامًا ويقدمون شكرهم لمشاركتهم وقتهم.

رغم أن أصول مراسم كودو ترجع إلى أرستقراطيي القرون الوسطى كما وُصفوا في «قصة غنجي»، فإن كودو لم يظهر بصفته طقسًا رسميًا إلا في القرن الخامس عشر برعاية الإمبراطور أشيكاغا الذي أسهم كذلك في شيوع فنين يابانيين عريقين آخرين وهما: «سادو» مراسم الشاي، و«كادو» ترتيب الزهور (ويُعرف أيضًا باسم «إيكيبانا»). ومن الملاحظ أن اللاحقة «دو» في أسماء هذه المراسم مشتقّة من «تاو» الصينية التي يمكن ترجمتها إلى «الطريقة» أو «الفن» أو «التذوّق» أو «الحقيقة». وكان فن الرائحة أو طريقة

الرائحة «كودو» رائجة مزدهرة حتى نهاية القرن التاسع عشر، ثم انحسر انتشارها مع وصول ميجي إلى العرش وإصلاحات تلك الحقبة، وبعد ذلك شهدت إحياءً على نطاق ضيّق في الستينيات، لكن لم تنتشر هذه الممارسة لا في داخل اليابان ولا خارجه كما شاعت ممارسة سادو وكادو. فإذن كان الكودو لقرونٍ طويلة على قدم المساواة مع الفنين اليابانيين الآخرين، ولهذا فهو يستحق منا الانتباه، لا سيما أن بعض ممارساته وطقوسه المتطورة توحي بقيمة جمالية فريدة، وتثير إشكالات هامة حول المفهوم الغربي للفن[2].

أضحت القصائد والقصص جزءًا أساسيًا من مراسم كودو مع شيوع الطقس تدريجيًا من الطبقة الأرستقراطية إلى طبقة محاربي الساموراي ومن ثم إلى الطبقات المتوسطة الحضرية، حتى وصل في حقبة إيدو (1603-1867م) إلى شرائح عريضة من العامة المتعلمين. وهذا الجانب الأدبي نعرفه باسم «كوميكوه» وهو الجمع بين أعواد بخورٍ محددة مع نص أدبي يختاره المشرف على المراسم من بين مئات تركيبات «كوميكوه» التي وُضعت عبر السنين. تذكر البرفسورة كيبوكو موريتا من جامعة تافتس مثالًا لمقطع كوميكوه بعنوان «محطة حدود شيراكاوا»، المستوحاة من قصيدة قصيرة عن رحلة راهب على قدميه لأشهر طويلة من العاصمة كيوتو إلى قرية شيراكاوا على بعد 370 ميلًا:

تركت العاصمة

متدثرًا برذاذ الربيع.

هبّت رياح الخريف هنا،

في محطة حدود شيراكاوا.

(2) انظر مقال (Art and the Sense of Smell: The Traditional Japanese Art of Scents (Ko)) ليوكو إيواساكي المنشور في مجلة الجمعية اليابانية للجماليات (Aesthetics)، العدد 11 (2004)، ص 63

أما أصناف البخور المصاحبة لهذا الكوميكوه فهي ثلاثة فقط (قد تصل أصناف البخور المصاحبة لأي كوميكوه إلى خمسة وعشرين صنفًا)، وهي: رذاذ العاصمة، ورياح الخريف، ومحطة حدود شيراكاوا. تبدأ المرحلة التجريبية المبدئية فيخبر المشرف على المراسم المشاركين باسم اثنين فقط من الأصناف الثلاثة، ويشعلهما كلًا في دوره ثم يمرّرهما بينهم، والتحدي هو أن يتذكر المشاركون الصنفين ويميزونهما عن الثالث. عندما يعلن مسجّل التخمينات النتائج فإنه لا يعلن عدد التخمينات الصائبة، بل يقول للمشارك الذي نجح في التعرّف على الأصناف الثلاثة جميعًا: عَبَرتَ الحدود، ولمن أخفق في كل تخميناته: وقفت عند الحدود، ولمن خمّن رذاذ العاصمة فقط: رياح الربيع، ولمن خمّن رياح الخريف فقط: أوراق متساقطة، ولمن خمّن محطة حدود شيراكاوا فقط: ثياب السفر[3].

لفن الكودو سباق مراسمي، ووتيرة متمهّلة، وإحالات أدبية، ولذا فهو نشاط جمالي أكثر تأملًا وتفكرًا مما توحيه ترجمة البعض لكلمة كوميكوه باللعبة أو حتى الطقس. ويتّضح هذا الجانب التأمّلي التفكّري بالحديث عن «الاستماع» إلى أعواد البخور، وليس الاكتفاء بشمّها فحسب، حتى إن إحدى الروايات عن أصل ممارسة الكودو تنسبها إلى سوترا ماهايانا التي تحكي عن الاستماع إلى كلمات بوذا على هيئة بخور[4]. كما تتّسق فكرة الاستماع مع التركيز على التجاوب الروحاني بين الروائح وأسمائها. وهذا التأمّل الواعي في ممارسة كودو موثّق في الفضائل الأربع الأولى من قائمة «الفضائل العشر للبخور» المكتوبة في القرن السادس عشر:

(3) انظر كتاب (The Book of Incense: Enjoying the Traditional Art of Japanese Scents) لكيبوكو موريتا (طوكيو: كودانشا إنترناشونال، 1992)، الصفحات 74-78.

(4) المرجع السابق، الصفحات 41-43. ومن المفارقات أن كلمة (sentire) الإيطالية تعني: أن تسمع وأن تشم.

1. يشحذ الحواس
2. يطهِّر العقل والجسد
3. يزيل الشوائب الروحية
4. يحسّن اليقظة[5]

ومن الجدير بالذكر ظهور مدرستين رئيستين لكودو على مر القرون: الأولى هي مدرسة أوي التي تستلهم أنشطتها من الممارسات الأرستقراطية النازعة إلى التأنّق والتنويهات الأدبية، والأخرى مدرسة شينو الأكثر صرامة، التي أنشأها محاربو الساموراي المعتنقون لفلسفة الزن بميولها نحو البساطة والتأمّل المتقشّف[6]. وظلّت البنية الأساسية لكودو كما هي دون تبديل، وإن تنوّعت مقاصدها شيئًا فشيئًا مع شيوعها بين الناس، وقد أسهم في هذا توافر أعواد البخور الرخيصة بعد أن كان استعمال البخور فيها مقتصرًا على النادر المستورد الثمين. ولكن ما تبدّل هو التركيز على التعمّق في التأمل والتفكر والاطلاع على المصادر الأدبية، فأضحى التركيز على تخمين أسماء البخور وأداء مراسم معقّدة بأدوات متنوعة[7]. ما عليك إلا أن تقرأ كيف تصف شركة بخور شويدو -التي تبيع أدوات مراسم الكودو من صناديق وأكواب وأعواد البخور- الكودو في موقعها بأنه «لعبة مسليّة»[8]. لكن حركة الإحياء الحديثة لفن الكودو اهتمّت بجوانبه الأخرى، كتدريب المشرفين على المراسم الذين يلتزمون بالمنهجية الجمالية التأمّلية التي جعلت الكودو يومًا كما قلنا في مكانة مساوية لفن الشاي وفن ترتيب الزهور، وكذلك تكييف

(5) انظر كتاب (Kodo. The Way of Incense) لديفيد بايس (تاتل بابلشنغ، 2001)، ص 7.

(6) انظر كتاب (Philosophie du Kodo: L'esthétique japonaise des fragrances) لشانتال جاكي (باريس: يونيفرستي برس أوف فرانس، 2018)، الصفحات 75-95

(7) انظر كتاب (The Book of Incense) لكييوكو موريتا، الصفحات 40-47.

(8) يذكر موقع الشركة: «إنَّ الهدف الأساسي هو الاستمتاع بالروائح العطرة». https://www.shoyeido.co.xn--jpenglishcultureceremony-r09nhah

بعض المثقفين من خارج اليابان عناصر الكودو الجوهرية لتناسب ثقافاتهم. ففي الولايات المتحدة مثلًا، عمدت البرفسورة كيبوكو موريتا إلى تجربة تراكيب من الكوميكوه بقصائد شعراء وشاعرات من الغرب مثل إيميلي دكنسن، وحثّت على مناقشة التجربة في نهاية الجلسات[9]. ولكن أكثر ما يستحوذ على اهتمامنا من منظور الجمالي الفلسفي هي آراء ثلاثة منظّرين أن بعض جوانب الكودو تعدّ نموذجًا لأساسيات أي نشاط أو ممارسة ذات قيمة جمالية سامية أو فن رفيع.

نوع فني أم ممارسة جمالية؟

تورد الفيلسوفة يوكو إيواساكي جوانب كثيرة من الكودو مما تراه يؤهّله لاحتلال مرتبة النوع الفني. أولها أن مفهوم «الاستماع» إلى البخور، وتصنيف البخور حسب الممارسة التقليدية لكودو وفقًا لنكهات التذوق الخمسة، إضافةً إلى الجوانب اللمسية والبصرية الواضحة في إقامة المراسم، كل هذه براهين على طبيعة الكودو متعددة الحسيّة. تقول إيواساكي بكل جراءة: «تتنبّه جميع الحواس وتستيقظ في مراسم كودو، وهذا هو جوهر أي فن»[10]. والجانب الجمالي الثاني للكودو ما تسمّيه إيواساكي «المحيط» الذي يغمر أي جلسة كودو. وهذا البعد الجمالي الرئيس ليس مردّه الأشياء والأشخاص المجتمعين بالغرفة أو المذكورين في القصائد المصاحبة، بل الشعور المنبعث منهم جميعًا. وليس المهم نجاح المشاركين في تسمية أصناف البخور بعد استنشاق طيبه، بل التجربة التخيّلية التأمّلية المرافقة للنشاط بأسره[11].

---

(9) نظّمت كيبوكو موريتا جلسة كوميكوه مرتكزةً على قصيدة دكنسن (May-Flower) في المهرجان الياباني في بوسطن عام 1992. انظر كتاب (Philosophie du Kodo) لشانتال جاكي، الصفحات 116-114

(10) انظر مقال (Art and the Sense of Smell) ليوكو إيواساكي، الصفحة 63.

(11) انظر مقال (La reconnaissance de l'espace) ليوكو إيواساكي، الصفحة 224-225

والجانب الثالث لجمالية الكودو لدى إيواساكي هو أن الكودو يجمع المشاركين فيه في «تجربة حسيّة مشتركة» رغم تباين الارتباطات الشخصية لدى كل فرد مع الروائح، وهي ترى أن هذه التجربة المشتركة حاضرة في تجاربنا للفنون الأخرى[12]. وقد يُشكِّك المرء في صحة ادعاء إيواساكي بأنّ التجربة متعدّدة الحسيّة هي «جوهر أي فن»، ولكن إصرارها على أن الجو المحيط في مراسم كودو مغذٍّ للتأمل والتخيّل يتلاءم مع التفكير الغربي السائد حول طبيعة التجارب الجمالية المدفوعة بأنواع الفن الرفيع.

ويتفق الفيلسوف هيروشي ياماغاتا مع إيواساكي حول طبيعة تجربة الكودو التي تتداخل فيها تأثيرات عناصرها. لكنّ حجته في معاملة الممارسات التأملية لكودو على أنها نوع فني تستند إلى أدلة مختلفة. فهو يستلهم موقفه من المفهوم الفلسفي الغربي للحس العام (sensus communis) الذي عرفناه من أرسطو إلى كانط، وهو القائل إنّ لدى البشر حاسة مشتركة، شبيهة بالحاسة السادسة، تتّحد تحت جناحها الحواس الأخرى[13]. وقد ذكر كانط مفهومًا مقاربًا كي يثبّت دعائم آخر أطوار حجته بتطابق الأحكام الجمالية لدى البشر. ومفهوم ياماغاتا للحس العام قريب من مفهوم أرسطو، فهو يرى أن لدى كلّ إنسان «حاسة» داخلية تنشأ منها كل الحواس وتتّحد فيها، ومكانها ما بين الجسد والعقل، ولأنها مشتركة بين الناس جميعهم فهي «تتيح اتحاد الحواس وتواصلها»[14].

ويرى ياماغاتا أن استعمال الأسماء المجازية التقليدية لأصناف

---

(12) انظر مقال (Art and the Sense of Smell) ليوكو إيواساكي، الصفحة 66.

(13) للاطلاع على عرض وافٍ لتاريخ مفهوم الحس العام وتبعاته، انظر كتاب (The Judgment of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics) لديفيد سامرز (كامبردج: مطبعة جامعة كامبردج، 1990).

(14) انظر مقال (Pour une esthétique du troisième sens: L'odorat) لهيروشي ياماغاتا المنشور في مجلة (Revue d'esthétique) العدد 21 (1992)، الصفحة 84

البخور في كودو، مثل «ضوء الربيع» أو «أحلام ليلة مسهد». والاستحضار المتكرر للشعر يثبت أن تركيز الكودو الرئيس ليس في التنافس في التخمين الصحيح لأسماء قطع البخور، بل في كونه «فنًا ساميًا رفيعًا» ذا علاقة وطيدة بالأدب[15]. ويقول إن جلسات الكودو «تخلق مجتمعًا روحانيًا» من خلال «المحاسّة والحس العام». «وباستعمال أنواع مختلفة من الأخشاب "يسمع" المرء الروائح المتصاعدة، ويميّز بين فروقاتها الدقيقة، ويخلق جوًّا محيطيًّا رمزيًّا بمواد أدبية، بمساعدة المشاركين الآخرين أو منافستهم»[16].

وعلى النقيض من آراء ياماغاتا وإيواساكي تميل الفيلسوفة الفرنسية شانتال جاكي نحو التشديد على منظور «الطريقة» (دو) من كودو وليس منظور «الفن»، مؤكّدةً أن الكودو لا يتّسق مع مفاهيم الفن الرفيع الغربي التقليدي، مثل «العمل الفني» أو «الاستحداث» أو «الابتكار». وتصر على أن فهمنا للكودو سيكون أفضل عندما نضعه في سياق الاهتمام الياباني الجمالي بالجمال غير الدائم الذي نلحظه في الفنون اليابانية التقليدية الأخرى مثل سادو وكادو. ففي الكودو والسادو تماثلات يصعب التغاضي عنها، منها أن لكليهما جانبًا روحانيًّا/جماليًّا وجانبًا أخلاقيًّا من حيث الاحترام والبساطة[17]، وعدد من التناظرات التطبيقية: المشرف على المراسم الذي يحدد موضوعات الجلسات ويختار أنواع الشاي أو أصناف البخور المقدّمة، والغرفة البسيطة، والتطهير المراسمي للأدوات، وتمرير قدح الشاي أو كوب الرماد بين جماعة قليلة من المشاركين[18].

(15) المرجع السابق، 86.

(16) المرجع السابق، 86.

(17) يعتبر الجانب الجمالي لسادو وكادو عن «عظمة اللاديمومة وجزالة الصمت». انظر كتاب (Philosophie du Kodo) لشانتال جاكي، الصفحة 202.

(18) المرجع السابق، الصفحة 78، 192-201

لكن الاختلاف بين الكودو والسادو يكمن في دور كوميكوه المحوري في الكودو، والكوميكوه كما أسلفنا هو توافق روائح محددة مع نصوص أدبية، سواءٌ أكان التوافق صريحًا أم ضمنيًا. تؤكّد جاكي أن سبب تميّز الكودو هو تفاعل شذا الطيب وإيقاع الصوت كيفما أعدّ المشرف المراسم. صحيح أن اختيارات المشرف قائمة على تراكيب كوميكوه تقليدية لكن لديه الرخصة للإبداع أو الارتجال، حتى من خلال تنويع أعداد الروائح والمصادر الشعرية وتغيير ترتيبها. وتقول عن ذلك: «يمكن للمشرف إضفاء بصمته الفنية، كما يفعل فنانو الجاز الحُر»، بمعنى أن بإمكانه أخذ مزيج كوميكوه موثّق وتبديل بعض عناصره أو تعديلها[19]. ولا تعد جاكي الكودو مجرد «فن تركيبي»، بل هو «فن جمعي يحل فيه الالتحام المتناغم بين المشاركين محلّ العبقرية الفردية»[20]. وتخلص جاكي إلى الاتفاق مع ياماغاتا وإيواساكي في أن الكودو في أكثر حالاته جديةً لا ينشغل بتصنيف الروائح، بل إلى تفتيح عقل المرء وروحه، بحضور آخرين، للوصول إلى «شعريةٍ شمية أصيلة»[21].

ما يلفت نظري في تأويلات إيواساكي وياماغاتا وجاكي هو تشديدها رغم تباينها على أهمية الجو المحيط المتأتّي من مشاركة الأشخاص التجربة في ممارسةٍ أو نوع فني جمالي فريد، وهذه المشاركة تكاد تكون مغيّبة عن تصانيفنا الفنية الغربية. وربما يعزو أحدهم هذه الخصلة إلى الميل «الآسيوي» المزعوم نحو التشاركية مقابل النزعة «الغربية» نحو الفردية، لكني أرى أن أسبابها أعظم وأعمق من ذلك. فياماغاتا يثبت بربطه التجربة الجمالية التشاركية لكودو بوجود الحس العام أن حاسة الشم البشرية يمكن أن تكون معبرًا لما دعاه «المنظور الجمالي الثالث»، إلى جانب

(19) المرجع السابق، الصفحة 231.

(20) المرجع السابق، الصفحة 202.

(21) المرجع السابق، الصفحة 15.

الجماليات الغربية التقليدية المستندة إلى البصر والسمع[22]. ورأي جاكي أن الكودو نوع من «الأداء الجمعي» الذي يتشارك فيه الحاضرون لحظة عابرة من الجمال الشمي يمكن أن يُعدّ بديلًا للنموذج الغربي المعتمد على وجود جمهور متلقين متأثرين بتعبير عبقرية فرد وإبداعه.

قد يعترض معترض هنا بأننا وإن سلّمنا بأن الكودو يمكن أن يُعدّ بأوسع تأويلات المفهوم ممارسةً جمالية، فهو ليس ممارسة فنية للأسباب التي لخّصتها جاكي -غياب العمل الفني والاستحداث والابتكار- وأكثر. سيقول هذا المعترض: حتى لو حدّثنا التصنيفات القياسية للفن الرفيع الغربي ليتضمن أنماط الفن المفاهيمية، ومنها الاستحواذ والارتجال والتلاشي، فإن الكودو لن يتّسق معها. لا يمكن لأحد أن يزعم أن الكودو مثال على فن الأداء لأن المشاركين فيه ليسوا فنانين؛ مجرد مشرف على تأدية المراسم ومشاركين يتقيّدون بأدوار وقواعد تقليدية. حتى التصنيف الفني الغربي الحديث الذي يُسمى الفن التشاركي أو الارتباطي، لأنه يتطلّب قيام المتلقين بفعل ما لإتمام العمل الفني فلا ينطبق على مراسم الكودو التي ليس فيها فنان مبتكر يختار عناصرها كيفما شاء، بل مشرف على المراسم يتقيّد في غالب الأحوال بتركيبات سابقة مبتكرة منذ مئات السنين، وإن أجيز له الابتكار[23].

كيف نرد على هذه الاعتراضات؟ يمكن أن نقول إن هذه الآراء المناهضة لمكانة الكودو الفنية إنما تكشف عن قصور التصنيفات والمفاهيم الفنية الغربية وعدم إنصافها للثقافات غير الغربية، حتى لو تغيّرت هذه المفاهيم

(22) انظر مقال (Pour une esthétique) لهيروشي ياماغاتا، 87.

(23) وقد وجّه دانيال ويلمن انتقادات مشابهة للسادو رافضًا اعتبارها فنًّا رفيعًا في مقاله (Japanese Tea Ceremony and Pancultural Definitions of Art) المنشور في مجلة (The Journal of Aesthetics and Art Criticism) المجلد 76 العدد 1 (2018)، الصفحات 33-42.

لتواكب الحداثة وتضمّنت الأنماط المفاهيمية والأدائية. وعليه فإننا في حاجةٍ ماسّةٍ إلى مفهوم أوسع للفن. وثمة إجابة أخرى وهي قبول زعم المعترض بأن الكودو ممارسة جمالية وليس ممارسة فنية. لكن إنكار موقفه القائل بأن الممارسات الجمالية أقل مكانةً وقيمة جمالية من الممارسات الفنية الرفيعة الغربية[24]. بيد أني أقترح الجمع بين الإجابتين. لأننا إن أردنا التحرّر من هذه الأغلال التي أرى أنها تكبّل الفكر الجمالي الغربي فنحن في حاجة إلى تقبّل المفاهيم التعدّدية في الفن والجماليات كلهما. وهذا ما سوف أستفيض في شرحه في جزء لاحق من الكتاب[25].

ولكن أيمكن أن تنطبق الحجج نفسها التي سقناها للدفاع عن كودو بصفته نوعًا فنيًا -أو على أقل تقدير ممارسة جمالية لا تقل مكانةً عن الفنون الغربية الرفيعة- على دعوات صنّاع العطور وخبرائها بالاعتراف بالعطر على أنه نوع من أنواع الفن الرفيع؟ تجيب شانتال جاكي بنعم قاطعة. ترى جاكي أن الكودو يثبت أولًا أن «التأمّل الشمي الخالص ممكن»، وثانيًا أن رفض الغربيين منح العطر مرتبة الفن الرفيع «مردّها الاستعراقية التي تفضح ضحالة خيال الغربيين في المجال الشمي»[26]. بل إن جاكي أسّست برنامجًا بحثيًا متعدد التخصصات وممولًا من الحكومة الفرنسية باسم «مشروع كودو» (Project KÔDÔ)، وله ثلاثة أهداف: (أ) دراسة الأحوال الفلسفية والتاريخية والسوسيولوجية التي ساهمت في ظهور الكودو، و(ب) دراسة تأثيرات الكودو العصبية والفيزيولوجية، و(ج) دراسة الكودو ومكانة

(24) للاطلاع على تحليل نظري للقيمة الجمالية بما يسوّغ الإجابة الأخرى، انظر كتاب (Being for Beauty: Aesthetic Agency and Value) لدومينيك لوبيز (أكسفورد. مطبعة جامعة أكسفورد، 2018)

(25) أشرتُ إلى هذا التوجه في تعريف مفهوم الفن في خاتمة القسم الثالث بعنوان (مقارنة بين الفن الحروفي والتصميم)، وفي تعريف مفهوم الجماليات في مقدمة القسم الرابع

(26) انظر كتاب (Philosophie du Kodo) لشانتال جاكي، الصفحة 291

الابتكار الشمي في الفن المعاصر[27]. أنا أتفق مع جاكي في أن وجود مراسم الكودو المتطورة الجادة يثبت نظريًا إمكانية تصنيف العطر في مرتبة الفن الرفيع. وما الفرق بين البخور والعطور إلا في بعض سماتهما المادية غير ذات الأهمية؛ فالبخور أعواد من خشب جامد تنبعث جزيئاته في الهواء بفعل الحرارة أو الاحتراق، والعطر سائل تنبعث جزيئاته رذاذًا في الهواء. ومع هذا فثمة عقبتان على الأقل يصعب تجاوزهما لترقية العطور إلى مرتبة النوع الفني الرفيع، سببهما الاختلافات الثقافية بين تجربة الكودو والاستعمال والتقدير الغربي للعطور. العقبة الأولى -وهي أوضحهما- هي أن محور استعمال العطور وتقديرها في الغرب المعاصر هو الفرد ونظرته أو نظرتها لنفسه، وليس التجربة الجمالية المشتركة (رغم أن انتشار مدوّنات العطور على الإنترنت قد يوجِد ما يشبه الممارسة الاجتماعية التي تحث على تأمل العطور والتمعّن في تجربتها الحسية، على نهج مراسم الكودو التقليدية). والعقبة الثانية -وهي أصعبهما- أن البخور متجذّر في الوعي الديني والروحاني وإن ظهرت له استعمالات لادينية مثل مراسم الكودو. لكن استعمال العطر في الغرب له دلالات الخيلاء والتدليس والإغواء. حتى الفيلسوف فرانك سبلي الذي رأينا آنفًا ميله إلى الإقرار بالعطور موادَّ تستحق التذوّق الجمالي، فإنه عدّها تافهة بالمقارنة مع أنواع الفنون الرفيعة العريقة. وسوف أناقش في الفصلين القادمين إشكالات هذا الموضوع المتداخلة.

357

(27) انظر موقع مشروع كودو http://kodo.univ-paris1.fr/en/anr-kodo/researchprogramme

11

نفحات عطرية

هل العطر فن رفيع؟

لم يخفَ قط على بودلير التأثير الجمالي للبخور والعطور، ولنا في قصيدته «العطر» خير برهان:

أيُّها القارئُ، هل استنشقتَ أحيانًا
بنشوةٍ وشَرَاهةٍ بطيئة
هذا البَخُورَ الذي يُفعِمُ كنيسة،
أو المسكَ المَكِينَ في جِرابٍ ما؟
فِتنةٌ عَمِيقةٌ، ساحرةٌ، تُثيرُ فينا
الماضيَ المُستَعَادَ في الحاضِر![1]

لا مراء في أن عبارته «بنشوةٍ وشراهةٍ بطيئة» تصف جانبًا أساسيًّا من جوانب تجاربنا الجمالية الراقية، وأن الفِتنَةَ العَمِيقة، الساحرة التي تسبّبها الرائحة فتستعيد الماضي في الحاضر نبوءة لمفهوم بروست حول تحوّل التجارب الحسيّة التذوّقية والشمية إلى ومضات بارقة من التذكّر. وإن

358

(1) مقتبسة من الترجمة العربية لقصيدة أطول بعنوان «طيف»، ديوان شارل بودلير، الأعمال الشعرية الكاملة، ترجمة: رفعت سلام، ص 205. المترجمة

سلّمنا أن للأعمال الفنية الرفيعة القدرة على إيقاع هذا الأثر، فربما ينبري أحدهم ليقنعنا أن لبعض العطور الرفيعة القدرة على تحفيز هذه التجارب الجمالية، ما يؤهّلها للتصنيف على أنها نوع من أنواع الفن الرفيع. علمًا بأن أمورًا أخرى كثيرة تُحدث هذه النشوة أو تسبّب هذه الشراهة البطيئة، منها قول إيميلي دكنسن «أنتشي من الهواء»[2]. فإن أردنا أن نثبت الحجة بأن العطر يمكن أن يكون من صنوف الفن الرفيع علينا أن ننقل النقاش من تأثيرات نشوة العطر إلى تركيباته التعبيرية المعقّدة كما للأعمال الفنية الرفيعة الأخرى. وإن كان حقًّا هذا الأمر فبإمكان العطور إذن تعميق وعينا وتوجيهنا للعناية بحرص وتمهّل بسمات العطور الشكلية والتعبيرية، وهذا أحد المعايير المميّزة للتذوّق الجمالي للفن.

نجد هذا الدفاع عن أحقية العطور بمكانةٍ في عالم الفن الرفيع يُصاغ بأجود العبارات على لسان الدوق جان دي إسانت بطل رواية «ضد الطبيعة» لجوريس-كارل ويسمانس المنشورة عام 1884م[3]. يقرر دي إسانت صنع عطر خاص ليطرد هلوسة شمية أقضّت مضجعه، ويحكي عن إيمانه بأن حاسة الشم البشرية قادرة على «التلذّذ بالمتع، بقدر ما يتمتع السمع ويتلذّذ البصر، وكل حاسة قادرة، إما بسجيّتها الطبيعية وإمّا باستصلاحها البشري، على تأليف مكنون الملذات إلى ذاك الكلّ الذي نراه عملًا فنيًّا». يدفع هذا الإيمان دي إسانت إلى تشبيه الاستجابة الحسّاسة إزاء أجمل العطور باستجابتنا لأعمال الفن الرفيع، كاللوحات أو الموسيقا:

359

(2) البيت الأصلي (inebriate of air) من قصيدة (I taste a liquor never brewed) لإيميلي دكنسن من ديوان (Complete Poems) بتحرير توماس جونسن (بوسطن: ليتل براون آند كومباني، 1960)، الصفحات 98-99

(3) يرى بعضهم أن ويسمانس رسم شخصية دي إسانت لتحاكي شخصية حقيقية عاشت في نهاية القرن التاسع عشر، وهو الكونت روبير دي مونتيسكويو المتأنق شاعر الحركة الجمالية.

> كما أن المرء دون حس مرهف هذّبه بالمران والدراسة لا يستطيع التمييز بين عمل الفنان وعمل الدهّان... كذلك لن يستطيع أي شخص، دون تعلّم وتدرب، أن يفرّق بين باقة زهور جمعها فنان أصيل، وبتلات الزهر المجففة التي تنتجها المصانع وتُباع في متاجر البقالة والبازارات الرخيصة[4].

جعل ويسمانس بطل روايته في عام 1884م ينافح عن مرتبة العطور وقدرتها على خلق تجربة جمالية مشابهة لتجربة اللوحة المرسومة أو المعزوفة الموسيقية التي يستشعرها الإنسان سواءٌ أكان في عام 1984م أو 2014م. ولو استرجعنا ما ذكرناه عن معرض العطور المقام في متحف الفنون والتصميم بعنوان «فن الرائحة: 1889-2012»، حيث عُرض اثنا عشر عطرًا كلاسيكيًا رُشّت في نفحات من تجاويف سطحية في الجدران، نذكر تسويغ القيّم على المتحف تشاندلر بور لإقامته المعرض عندما صرّح بأن «العطور أعمال فنية حقيقية، جميلة ومؤثّرة جماليًّا، وتباري في قيمتها اللوحات والمنحوتات والموسيقا والعمارة والأفلام»[5]، وفي ذلك ترديد لصدى كلمات دي إسانت. ولكن للأسف فإن بور لم يستزد بالإيضاح لتقوية حجته، واعتمد على الاستعارات المجازية في عرض العطور[6]، رغم أن وصفه للعطور بأنها «جميلة ومؤثّرة جماليًّا» حجر الأساس في حجة أوضح وأعظم. وقد تحدّث الكثيرون من صنّاع العطور مثل روبرت كالكن، وجاي ستيفن يلينك، وجان كلود إيلينا عن جمال العطور الفاخرة وتناغمها على

(4) انظر رواية (Against Nature) لجوريس-كارل ويسمانس بترجمة إنجليزية للمترجم برندان كينغ (سوتري- المملكة المتحدة: ديداليوس، 2008)، الصفحة 136.

(5) الاقتباس مذكور في مقال (Scents & Sensibility) لباربرا بولاك، الصفحة 92.

(6) لا يتناول كتالوج المعرض مسألة مكانة الفن الرفيع، بل يقدّم الاستعارات المجازية من تاريخ الفن، فعطر (L'Interdit) الذي ابتكره جيفنشي عام 1957م حمل في المعرض اسم «التعبيرية التجريدية»، أما عطر (L›eau d›Issey) الصادر عام 1992م فكان عنوانه «التقليلية» انظر كتالوج (2012-The Art of Scent: 1889) لتشاندلر بور.

أنه أحد أسباب اعتبارها صنفًا فنيًا رفيعًا[7]. وكذلك خصّص المعلم الخبير وصانع العطور الشهير إدمون رودنيتسكا كتابًا كاملًا يلخّص فيه أسباب الحجة القائلة بأحقية العطور بمرتبة الفن الرفيع بالاستلهام من تضادية كانط، بين ما دعاه «الفنون الملائمة» التي تسعى للإرضاء الحسي العادي، و«الفنون الجميلة أو الرفيعة» (schöne künste) التي يتحصّل منها المرء الملذات التأملية الجمالية الحقيقية[8].

لكن المشكلة في الاعتماد الكلي على الجمال في إقامة الحجة هو أن الادعاء بأن «الجمال» هو الإنجاز الفني الأسمى لم يعد محوريًا في نظريات الفن ونقد الفن منذ الخمسينيات على أقل تقدير. وربما تدين تلك المحاولات لإعادة «الجمال» إلى مرتبته العليا في النقد والجماليات الفلسفية التي بدأت في التسعينيات بجهودها للتحوّل المستغرق في المفاهيمية وما بعد التخصصية الذي شرّع الأبواب لما يمكن أن يكون فنًّا رفيعًا. حكم النقد الشكلي في الخمسينيات على الفن التشخيصي والمعزوفات الوترية على أنها فنون رجعية، لكن في عالم الفن اليوم، يمكن للمرء أن يكون فنانًا تشخيصيًا أو أن يؤلّف سيمفونية كلاسيكية، أو أن يسعى إلى «الجمال» حتى، ومع هذا يتلقى كامل الاحترام لإنجازاته الفنية. وهذه إحدى تجسّدات «التعدّدية» في الفن التي كثر الحديث عنها في هذا العصر. ولكن في هذا السياق التعدّدي لم يعد الجمال البغية المنشودة، وإن كان من المستطاع التذرع بالجمال في الجدل حول مكانة العطور فإنه نقاش قديم المبنى[9].

---

(7) انظر كتاب (Perfumery: Practice and Principle) لروبرت كالكن وجاي ستيفن يلينك (نيويورك: جون وايلي آند سونز، 1994).

(8) انظر كتاب (L'esthétique en question: Introduction à une esthétique de l'odorat) لإدمون رودنيتسكا (باريس، يونفيرستي برس أوف فرانس، 1977).

(9) ربما كان هذا هو السبب الذي دفع عالم النفس أيفري غيلبرت إلى وصف استراتيجية تشاندلر بور في معرض (Art of Scent) بالاستراتيجية الرجعيّة. انظر موقع (First Nerve) في 7 ديسمبر 2012: =

ولذا فإن أردنا للعطور أن تتّخذ مكانتها بين أنواع الفن المعاصر، ينبغي أن نثبت أنها قادرة على استعراض بعض الخواص التي يحرص عليها نقد الفن المعاصر -إلى جانب الجمال- منذ التحول نحو «ما بعد الخامة»، مثل أن تكون متحدية، ومتمردة، ومعتدية وغيرها. إن هذه الخواص من أساسيات نقد الأعمال الفنية الشمية المعروضة في المعارض والمتاحف، فهل من المنطقي أن ننظر إلى العطور من المنظور عينه؟

تعرّف إحدى المنهجيات الفلسفية الأساسية نحو وضع الفن ما بعد التخصّصي «العمل الفني الرفيع» بأنه كل ما يحفّز التجارب الجمالية على اختلاف أنواعها، رغم أن بعض النقاد المناصرين للنظرية الجمالية للفن ما زالوا يصرّون على ضرورة استعمال مصطلح «الجمال» للتعبير عن أعلى درجات الامتياز الجمالي[10]. بيد أن التعريفات الجمالية للفن هي بالطبع وسيلة واحدة من بين وسائل كثيرة لاستجابات منظّري الفن وفلاسفته إزاء التحول المفاهيمي وما بعد التخصصي. أما المنهجية الثانية فتتألف من عدة نظريات فنية سياقية وتاريخية تعرّف العمل الفني الرفيع حسب سياق ابتكاره أو حسب تاريخ صنعه أو كليهما، مانحة أهمية خاصة للممارسات والمؤسسات الفنية القائمة. صحيح أن ثمة تشكّلات متعددة لهذه المنهجيات الجمالية والسياقية لتعريف الفن (ومحاولات للجمع بينهما)، ولكني أرى أن الموضوعات الهامة في الجدل حول مرتبة العطور في الفن الرفيع ستكون أوضح إنْ تناولنا كلا المنهجيتين بالتحليل على حدة. ولهذا سوف أقيم الحجة الجمالية أولًا بأن للعطور مرتبة جمالية عالية تلبي

362

= http://www.firstnerve.com وللاطلاع على مجموعة ممتعة من المقالات التي تستكشف مباحث مختلفة عن منظور الجمال في الخطاب الجمالي، انظر كتاب (Beauty Unlimited) بتحرير بيغ زيغلن (بلومنغتن: مطبعة جامعة إنديانا، 2012).

(10) انظر كتاب (The Metaphysics of Beauty) لنيك زانغويل (إثاكا: مطبعة جامعة كورنيل، 2001)

معايير تضمينها في صفوف الفن الرفيع، وبعدئذ سوف أقيم حجة سياقية وتاريخية ضد ترقية العطور إلى مراتب الفن الرفيع.

الحجة الجمالية لكون العطور من أنواع الفن الرفيع

تقول نظريات الفن الرفيع الجمالية بأن الشيء لا يكون عملًا فنيًا إلا إذا كانت لديه القدرة على تحفيز استجابة جمالية ملائمة لدى المتلقين المؤهلين[11]. والسؤال هنا طبعًا: ما تعريف الاستجابة أو التجربة الجمالية الملائمة. تتباين الإجابات التفصيلية عن هذا السؤال، لكن معظم التعريفات المعاصرة تذكر وجوب اشتمالها على خواص من قبيل: الانتباه والتركيز الشديدين -مع الاستيعاب- على السمات الشكلية والتعبيرية وغيرها من السمات الجمالية[12]. كما أن بعض نظريات التجربة الجمالية تشدّد على أن التجربة الجمالية الأصيلة هي بنفسها حالة ذهنية جالبة للذة فريدة[13].

(11) انظر مقال (The Broad View of Aesthetic Experience) لآلان غولدمان المنشور في مجلة (Journal of Aesthetics and Art Criticism) المجلد 71 العدد 4 (2013)، الصفحة 330. ما زال تعريف الجماليات بالطبع من أشدّ الموضوعات جدلاً في علم الفلسفة. وللاطلاع على ملامح هذا الجدل، انظر مقال (The Concept of the Aesthetic) لجيمس شيلي المنشور في مجلة (Stanford Encyclopedia of Philosophy) بتحرير إدوارد زالتا (شتاء 2017): https://www.plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/aesthetic-concept

(12) كان الانتباه الشديد في التجربة الجمالية يُعرف تقليديًا بالتجرّد من الاهتمام، ولكن الكثير من المنظرين الآن يفضّلون اتّباع فرضية أرنولد بيرلنت بالإشارة إليها بمصطلح ارتباط، وذلك للتأكيد على أن التجربة الجمالية لا تقتصر على الانتباه اليقظ بل كذلك بالارتباط العاطفي. انظر كتاب (Art and Engagement) لأرنولد بيرلنت (فيلادلفيا: مطبعة جامعة تمبل، 1991) وتضمين الخواص الجمالية الأخرى في قائمتي يعكس القبول المتزايد في الجماليات الفلسفية لنظرية فرانك سيبلي حول تعدّد الخواص الجمالية بما يتخطّى الخواص الثلاثة التي انتهى إليها مفكرو القرن الثامن عشر: الجميل والمتسامي والفاتن. انظر مقال (Aesthetic Concepts) لفرانك سيبلي المنشور في كتاب (Approaches to Aesthetics)، الصفحات 1-23

(13) انظر كتاب (The Aesthetic Function of Art) لغاري إيزمينغر (إثاكا: مطبعة جامعة كورنيل، 2004)، وكتاب (Aesthetic Pursuits. Essays in Philosophy of Art) لجيرالد ليفنسن (أكسفورد. مطبعة جامعة أكسفورد، 2016).

ما السمات التي يجب وجودها في أي كيان أو شيء جمالي كي يحفّز أو يستحضر هذه التجربة الفريدة؟ يجب أولًا أن نلاحظ أن أي كيان يمكن أن يمتلك بعض السمات التي تحفّز استجابة جمالية وإن اختلفت درجاتها، كالمناظر الطبيعية، والأدلة الرياضية، والخطابة الفصيحة، والسيارات رائعة التصميم، والأثاث، والملابس، وغيرها الكثير. لكن ما يهمّ منظري الجماليات في الفصل فيما إذا كان الكيان أو الشيء أو الممارسة من أنواع الفن الرفيع هو قدرته أو قدرتها على تحفيز استجابة جمالية عالية وفريدة[14]. وأولى السمات بالغة الأهمية هي الأدوات الشكليّة (ترتيب الألوان والأشكال والمواد والنغمات والصور الأدبية) لتجسّد بنجاح الهدف من العمل على نحو يمنح هذه الأدوات توازنًا مرضيًا أو حتى وحدة متناسقة، بصرف النظر عن كثرة الأدوات الشكلية أو قلّتها. أما ثاني السمات الضرورية فهي الخواص التعبيرية التي تخدم أهداف العمل وتسبغ عليه معاني عاطفية، كالحزن والفرح، والخوف والأمل، والحب والكره، والشوق والقناعة، وغيرها. وكثيرة هي السمات الجمالية المحددة التي قد يكون من الضروري وجودها في أي عمل، ولكن سوف نكتفي بهاتين السمتين لنطرح السؤال الآتي: ما تقييم العطور في ضوء هذين المعيارين: الشكلي والتعبيري؟ أتستطيع العطور استحضار هذه التجارب الجمالية السامية العميقة بما يسمح لنا باعتبارها من صنوف الفن الرفيع؟

قد تعرّضنا آنفًا للإجابة السلبية عن هذا السؤال، منقادين بالموروث الذي سرى منذ كانط إلى سكروتن، بأن حاسة الشم تفتقر عمومًا إلى القوى المعرفية التي تخوّلها لابتكار أعمال الفن الرفيع أو تذوّقها. وقد ناقشنا في الجزأين الأول والثاني من هذا الكتاب أن لحاسة الشم لدى الإنسان بُعدًا

(14) انظر مقال (The Broad View of Aesthetic Experience) لآلان غولدمان، الصفحة 332.

معرفيًا يوجّهها عاطفيًا وهيدونيًا، وأن حاسة الشم قادرة على التطور لتكون أكثر حساسيةً لدى صنّاع العطور الخبراء، وكذلك لدى الأشخاص العاديين إن هم بذلوا الجهد المطلوب. ويتعيّن علينا الآن أن نتخطى هذه الجدالات العامة لنثبت أن العطور خاصةً كياناتٌ جمالية أصيلة ومستحقة لمرتبة الفن الرفيع. وأول خطوة في هذا الطريق هي أن نبيّن أن ادعاءات بعض الفلاسفة مثل مونرو بيردسلي -التي اعتنقها سكروتن وآخرون- بأنَّ الروائح تفتقر إلى «التوازن والذروة والتطوّر والنمطية» الواجب وجودها «لتكوين كيانات جمالية» لا تنطبق على العطور، كما رأينا مسبقًا أنها لا تنطبق على الأعمال الرائحية الهجينة مثل «الأربا الخضراء».

ردًّا على حجج بيردسلي وأتباعه، يجب أن نذكر أولًا أن العطور تتكون من مواد ذات خواص تطايرية مختلفة، ما يعني أن لكل عطر **تركيبًا شكليًا** وكذلك **تعاقبًا زمنيًا**، أي إن صانع العطور ينتج تركيبة العطر كما ينتج أي فنان أعماله باستعمال أي خامات. إن ابتكار العطر لا يعني مزج أي مكونات رائحية مع بعضها، بل يعني تخيّل شكل معقّد، أو تركيبة تتألف من جزيئات رائحية متعددة اسمها «نوتات» (notes)، تتباين في جودتها وكثافتها وتطايرها، وبعض النوتات تؤلّف وحدات متناغمة مسبقة التركيب اسمها مجموعات عطرية (accords). وهذه المجموعات العطرية هي العناصر الغشتالتية الجمالية الخالدة التي تشكّل مكنون العطر وهويته المميزة[15]. تقول صانعة العطور أنيك ميناردو إن جودة العطر تُقاس بجودة مجموعته أو مجموعاته

(15) انظر كتاب (Aux Sources du Parfum: Un Essai pour tout comprendre sur cet art merveilleux) لماريا يونغ ألبغري (باريس. فيرون إيديشنز، 2016)، الصفحات 25-29. تذكر ألبغري في كتابها أن ثمة غموض في تحديد الفرق بين النوتة العطرية والمجموعة العطرية. يستطيع صانع العطر استعمال أكثر من مجموعة عطرية (أي وحدة محددة من عدة نوتات)، فتصبح المجموعة العطرية في هذه الحالة نوتة في التكوين الإجمالي للعطر.

العطرية: «عندما أرى النمط، أشعر بالنغم»[16]. وأحسنت ميناردو باستعارتها من مصطلحات الموسيقا، لأن تركيبة العطر الشكلية تتطور باستمرار عبر الزمن، وإن كانت جميع النوتات والمجموعات حاضرة منذ أول رشّة، وهذا لأن صانع العطور يستطيع ترتيب مكوّنات عطره حسب سرعات تطايرها المختلفة، فيشعر متلقي العطر بتعاقبها الزمني وبإيقاعها المميز مع تلاشي النوتات والمجموعات. الأمر أشبه بالمسرحية التي يرتفع ستارها فتظهر كل الشخصيات على الخشبة في آن واحد، ولكن لا تتحدث جميع الشخصيات وتلفت انتباهنا مباشرةً. مع مرور الوقت تبدأ الشخصيات بالحركة والحديث والتفاعل، إما زرافات وإما وحدانًا، ثم تخرج كل شخصية تلو الأخرى. وشاع اصطلاحًا عند الحديث عن تعاقبية مكونات العطر أن تُذكر النوتات العليا أو الرأسية، والنوتات الوسطى أو القلبية، والنوتات السفلى أو الأساسية، وهذا التدرج يقيس سرعة تطايرها من الأسرع إلى الأبطأ. فالنوتات الرأسية كالحمضية تتلاشى خلال دقائق معدودة، والنوتات القلبية كالزهرية تتلاشى خلال ساعات قليلة، أما النوتات الأساسية كالخشبية أو المسكيّة فقد تبقى يومًا أو أكثر. وما هذا التقسيم الثلاثي إلا مجرد مخطط إرشادي عام لترتيب آلاف الاحتمالات لتعاقب المكونات زمنيًا. علمًا بأن الكثير من العطور المصنّعة منذ الثمانينيات -لا سيّما التجارية منها الرائجة لدى عامة الناس- لا تتبع هذا التعاقب التقليدي، بل غالبًا ما تدفع بالنوتة المهيمنة في تركيبتها إلى خشبة المسرح وحدها منذ رفع الستار حتى لحظة إسداله. ولذلك فالعطور التي تحظى باحترام أكبر وتثير استجابة أعلى هي العطور التي غالبًا ما تتّسم تركيبتها ونمط تعاقبها بالتعقيد[17]. وإن أحد أسباب ثراء

(16) انظر مقابلة دنيس بوليو مع أنيك ميناردو في مجلة (Nez: The Olfactory Magazine) العدد 4 (خريف-شتاء 2017)، الصفحة 63.

(17) انظر كتاب (Perfume: The Alchemy of Scent) لجان كلود إيلينا (نيويورك، أركيد بابلشنغ، 2011)، الصفحات 66-68

عطر ما فكريًا وحسيًا هو ما ينتج عن تركيبته المعقدة من تجربة متنوعة العناصر مع مرور الثواني، وهذا معيار كلاسيكي للجودة الجمالية منذ القرن الثامن عشر. وكما هو الحال مع تذوق النبيذ قد لا يكون باستطاعة الشخص العادي التعرّف على كل مكوّن من مكونات العطر ذي التركيبة المعقدة أو ترتيبها دون تدرب جاد مستمر وسابق خبرة.

إن كان حقًا ما ذكرناه عن تعقيد تركيب أفضل العطور وتعاقبية مكوناتها زمنيًا، فلا شك إذن في قدرتها على تحقيق أهداف أسمى من الإشباع الحسي الفوري. تقول ميناردو عن المجموعات العطرية: «الفكرة هي العنصر الفريد»[18]. عندما تقرأ مؤلفات الخبراء من صنّاع العطور ونقادها تجد أنهم عندما يناقشون العطور فإنهم يصفون أمرين: السمات الرائحية فيها، والتراكيب المنكشفة زمنيًا. وكذلك تقرأ في تصريحات معظمهم أن حدة حاسة الشم ليست على الإطلاق من المتطلبات الجوهرية في صنع العطور، وأن الأهم منها هي القدرة الذهنية التخيّلية لتقوية إمكانات الخبير في التميز والتذكر[19]. وينتشر كثيرًا لفظ «nose» أو «الأنف» للإشارة إلى صانع العطر الخبير، لكن الحقيقة هي أن تركيب العطور ليس حرفة حسّية بطبيعتها، بل تتطلب درجة من الذكاء والخيال كالتي تتطلّبها أي فنون إبداعية أخرى. يقول إدمون رودنيتسكا: «أنا لا أصنع عطوري بأنفي بل بعقلي، حتى لو فقدت القدرة على الشم فسوف أتمكّن من ابتكار العطور وتركيبها»[20]. (يذكّرنا هذا التصريح ببيتهوفن الذي ألّف سمفونيته التاسعة بعد أن فقد سمعه). وتثبت الدراسات العصبية هذه الحقيقة كما رأينا في الفصول

(18) انظر مقابلة أنيك ميناردو في مجلة (Nez: The Olfactory Magazine)، الصفحات 4، 63

(19) انظر كتاب (Perfumery: Practice and Principle) لروبرت كالكن وجاي ستيفن يلينك، الصفحات 3-4

(20) انظر كتاب (L'esthétique en question) لإدمون رودنيتسكا، الصفحة 70

السابقة، حيث أظهرت استمرار اللدونة الدماغية لدى صنّاع العطور وقوّة قدراتهم الإبداعية في تخيّل الصور والأنماط مع تقدّمهم في السن.

ولطالما شبّه الصنّاع الخبراء المتطلبات الفكرية والجمالية لابتكار العطور بمتطلبات التلحين الموسيقي، فيكتب جان كلود إيلينا: «لا أستطيع ابتكار كيان رائحي إلا بالبحث عن النمط أو النغم الذي أريده»[21]. ولا تتوقف التشابهات عند استعارة المصطلحات، فهدف مبتكر العطر هو صنع تركيبة يمكن إعادة إنتاجها أكثر من مرة وليس ابتكار كيان رائحي واحد فحسب، كذلك الملحن يبتكر معزوفة من عدة أنغام ومقاطع ولا يبتكر نغمة واحدة. وتقابلنا هنا النسخة الشمية مما يسمّيه فلاسفة الموسيقا معضلة النوع أم الرمز (type/token). هل العمل الفني هو النوع، أي المعزوفة الموسيقية أو التركيبية العطرية؟ أم أن العمل الفني هو الرمز، أي نغمات أداء موسيقي بعينه أو روائح هذا العطر دون غيره؟ وهذه المعضلة موجودة في إحدى صورها في تصميم الأزياء أو المنتجات عمومًا. فمصمم الأزياء أو المنتجات ينتج تصميمًا أوليًا أو حتى مجموعة أولية من المنتج نفسه، لكن يظل هدف المصمم هو إنتاج نمط أو مجموعة من المعطيات التي يتمكن آخرون من تداولها إنتاجيًا. ذلك الكرسي العصري الأنيق الذي ينال إعجابنا في متحف الفن الحديث في نيويورك أو في متحف فكتوريا وألبرت في لندن رمزٌ للتصميم الذي ابتكره المعماري ومصمم الأثاث مارسيل بروير. ورذاذ زجاجة عطر (Trésor) التي نجرّبها في محل العطور هي كذلك رمز للتركيبة التي ابتكرتها صانعة العطور صوفيا غرويسمان.

إن كانت هذه التصريحات تلمح إلى وجود تركيب شكلي وزمني للعطور بما يستثير قدراتنا المعرفية والحسية، فمن الضروري أن نسأل السؤال

(21) انظر كتاب (Perfume: The Alchemy of Scent) لجان كلود إيلينا، الصفحة 54.

الآتي: هل تركيبة العطر قادرة أيضًا على التمثيل والتعبير، وهما السمتان الجماليتان التقليديتان في كل أعمال الفن الرفيع؟ يبدو أن العطور قادرة على التمثيل ولكن حسب بعض معاني هذا المصطلح الذي طال حوله الجدل في الفلسفة، وليس بمعناه التام. ولا جدال في أن العطور قادرة أحيانًا على المحاكاة أو التصوير أو الترميز، أو كل ذلك معًا. فلروائح الحمضيات انتعاش وخفَّة توحي بالنظافة والتيقُّظ، وتُستعمل مرارًا في المنظفات والصابون، وتدخل نوتاتها في تركيب بعض أنواع العطور والكولونيا المخصصة للرجال. وقد ابتكر صانع العطور جان كلود إيلينا (Jean- Claude Ellena) عطورًا تعتمد على الارتباطات الذهنية والرمزية الواضحة لتصوير مكان ما، كاستعمال روائح الشاي الأخضر لاستحضار فكرة اليابان، أو استعمال رائحة المانجو لمحاكاة حضور مصر[22]. ويكتب صانع عطور آخر اسمه دومينيك روبيون (Dominic Ropion) عن بعض النوتات الرقيقة التي ترتبط دائمًا بالمواليد والأطفال الصغار، وهي براعم البرتقال والبرغموت والفانيلا، وهي جزيئات تُعرف غالبًا باسم «المسك الأبيض» وتُستعمل لتمثيل البراءة. يقول روبيون عن حلاوتها: «تنعش أكثر النوتات عذوبةً من الجلد. وترمز إلى شغفنا بالبراءة، تذكرني بروائح أطفالي عندما كانوا صغارًا. كنت أحب شمّ شعورهم وبطونهم وأقدامهم. ونحن نستعملها بكثرة في صناعة العطور لاستحضار الجسد العذري والطهارة». وبالمقابل ثمة نوتات في الجلد تحفز الفكرة المعاكسة فتقول: «أنا جسد شهواني»، مثل مسك الزباد والكمون والإندول. يذكر روبيون أن الكمون وحده يوحي برائحة عرق الجسم، لكن عند مزجه مع نوتات أخرى محددة يصبح «ناقلًا رائعًا للذة الجنسية»[23].

369

(22) المرجع السابق، الصفحة 46.

(23) انظر كتاب (Aphorisms of a Perfumer) لدومينيك روبيون بترجمة إنجليزية للمترجمة آلي تيت هارت (باريس: NEZlittérature، 2018)

تذكّرني هذه الاقتباسات من سيرة روبيون بقصيدة بودلير «تجاوبات»:

هُنَاكَ عُطُورٌ نَدِيَّةٌ، مِثلُ أَجْسَادِ الأَطفَال،

رَهِيفَةٌ كَالمَزَامِير، وخَضرَاءُ كالبَرَارِي،

وأخرَى مُهَتِكَةٌ، خِصبَةٌ ومُفعِمَة.

رأينا سابقًا أن روجر سكروتن رغم ميله إلى الإقرار بأن باستطاعة الروائح التلميح إلى المعاني المرتبطة بها، فإنه ينكر قدرتها على التعبير عن المعاني مباشرةً، كما تعبر برأيه اللوحات أو المنحوتات عن المعاني[24]. حتى الفيلسوف فرانك سبلي الأكثر تعاطفًا مع الاحتمالات الجمالية للروائح يكتب: «ليس للعطور والنكهات كما للفنون العظمى ارتباط دلالي مع العواطف، كالحب أو الكراهية، أو الموت، أو الأسى أو الفرح»، وهذا الموقف هو عينه موقف الفيلسوف دينس دتون[25]. لكن كثيرًا من صنّاع العطور من أمثال روبيون أو إيلينا يحاولون خلق شيء أكثر تعقيدًا وطموحًا من مجرد الارتباط الذهني، يحاولون التعبير عن المشاعر التي يثيرها شخص أو مكان. ويقدّم لنا إيلينا هذا المثال عن قصة ابتكاره عطر باسم «حديقة في حوض المتوسط» (Un jardin en méditerranée) أطلقته دار إيرمس في عام 2003م. في زيارة له لحديقة غنّاء في تونس يومًا شاهد شابة تقطع ورقة تين وتشمّها باستمتاع، فحاول بعد عودته إلى فرنسا ابتكار مكافئ شمّي لتجربته. كان بإمكانه مع توافر تقنية (headspace) لالتقاط الروائح الرجوع إلى الحديقة وأخذ عيّنات من روائحها، ثم تحليلها بالمستشرب الغازي (gas chromatograph) ومطياف الكتلة (mass spectrometer) للخروج بتركيبة يستطيع إعادة إنتاجها[26].

(24) انظر كتاب (I Drink Therefore I Am) لروجر سكروتن، الصفحة 163.

(25) انظر مقال (Aesthetic Concepts) لفرانك سبلي المنشور في كتاب (Approaches to Aesthetics)، الصفحات 248. وانظر أيضًا كتاب (The Art Instinct) لدينس دتون، ص 212.

(26) تم ابتكار تقنية (headspace) في الثمانينيات، باستعمال قبة محكمة الإغلاق موضوعة على

370

لكنه عدّ هذا التصرف مضاهاة حرفية تشبه التقاط السائح لصورة «تُفقد المكان نبرته العاطفية»[27]. وبدلًا من محاولة استنساخ الروائح حاول تأليف تركيبة عطرية تعبّر عن «الذكرى الشعرية» للحديقة[28].

لمّا قرأت وصف إيلينا لتجربته في صنع عطر «حديقة في حوض المتوسط» تفاجأت من أمرين: الأول سعيه إلى تحقيق ما نسميه التعبيرية المعرفية باستعمال عناصر مركّبة اصطناعيًّا تحافظ على هوية مكوناتها بحيث تعطي المتلقي ارتباطاته المألوفة وتثير اهتمامه بكيفية تمازجها وتفاعلها، والثاني تعليقه بأن الاستنساخ الحرفي لأي رائحة عادةً ما يفشل في التقاط «النبرة العاطفية» للمكان، ما يوحي بوجود نيّة إبداعية أساسية تشبه ما لدى الأدباء والملحنين والرسامين الذين يسعون لابتكار مكافئ للواقع، وليس نسخة محاكية له[29]. بصرف النظر عن نجاح عطر إيلينا أو فشله في التعبير عن النبرة العاطفية التي أرادها وإيصالها إلى الجميع، فإن تجربته مع هذا العطر تبيّن أن بعض العطور مركبة عمدًا وخصيصًا للتعبير عن المشاعر والأفكار، وأن المتلقين الذين تحوز على تقديرهم قد يحكمون تخيّليًّا على هذه الابتكارات بأنها محاولات تعبيرية، وهذا واضح من اللغة التي يستعملها نقّاد العطور في مقالاتهم النقدية[30].

ثمة كذلك تناظرات جليّة بين هذه الدرجة من التذوّق الجمالي لتركيب العطور وتعبيرها، والتذوّق الجمالي لتركيب النبيذ الفاخر وتعبيره. يلفت

الشيء المراد التقاط رائحته، ثم تُضخ غازات خاملة داخلها لإزالة مركبات الرائحة، فتحتجزها ثم تحلّلها باستعمال المستشرب الغازي ومطياف الكتلة.

(27) انظر كتاب (Perfume: The Alchemy of Scent) لجان كلود إيلينا، الصفحة 53.

(28) المرجع السابق، الصفحة 54.

(29) انظر كتاب (Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation) لإرنست غومبرتش (برنستن: مطبعة جامعة برنستن، 1961).

(30) للاطلاع على أمثلة على المقالات النقدية ذات الإلمام بالعطور، انظر كتاب (Perfumes: The Guide) للوكا تورين وتانيا سانشيز (نيويورك: فايكنغ بينغوين، 2008).

الفيلسوف كيفن سويني مثلًا الانتباه إلى الانتقال من الشمّ الأنفي إلى الشمّ الخلف أنفي عند تذوق النبيذ. ويوضّح أن «طبيعة النبيذ المعقدة التي تكشف عن طبقاتها في تفاوت زمني هي السبب الذي يجعل المرء قادرًا على أن يسترجع ذهنيًا ويحلل تركيبيًا خواص النبيذ»[31]. وهذا أحد الأسباب الذي يجعل أفضل المقالات النقدية للنبيذ -مثل أفضل المقالات النقدية للعطور- تركّز على وصف تعاقبية النكهات والتأويل المتخيّل للتجربة الحسيّة. أما حول مسألة الارتباطية أو التعبيرية التي طرحها سكروتن فيقول أستاذ الفلسفة كاين تود إن الخواص التعبيرية في الأصناف الفاخرة من النبيذ «لا يمكن تهميشها إلى مرتبة الارتباطات المجرّدة، لأن إدراك النية في تركيبة النبيذ كافية لتحويل الارتباط المحض إلى تعبير أصيل»[32].

ثم إنّ لمحتوى العطور التعبيري طبقات ودرجات، كما لمحتوى النبيذ. فنجد صنّاع عطور مثل إيلينا ورودنيتسكا ممن ينزعون إلى استحضار الجمال والتوزان والتناغم في ابتكاراتهم، ونجد أيضًا العطور المختصة (niche perfumes) التي تقترب روائحها من المستفزة، مثلما هناك أنواع من النبيذ تحاول بمكوناتها عكس توقعاتنا التذوقية الطبيعية[33]. أصبحت الكثير من شركات العطور المختصة رائجة تجاريًا بفضل الإنترنت الذي أخرج لنا كذلك عدة مدوّنات عطرية يعدّها متذوّقون ضليعون، وتظهر بعض هذه المدونات اهتمامًا مبنيًا على اطلاع ومعرفة بالتعقيد التركيبي والتعبيري

(31) انظر مقال (Can Olfactory Sensing Lead to Imaginative Aesthetic Experience?) لكيفن سويني، الصفحة 7

(32) انظر كتاب (The Philosophy of Wine: A Case of Truth, Beauty and Intoxication) لكاين تود، الصفحة 143

(33) أوردتْ كارولين كورزماير وصفًا شاملًا ودقيقًا للدور المهم لهذه العناصر المنفّرة في مضاعفة وترسيخ الاستحواذ الجمالي في كتابها (Savoring Disgust: The Foul and the Fair in Aesthetics) (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2011). وأشكر باري لي من جامعة يورك لتذكيري بالتجارب العطرية «السوداوية» حينما كنتُ في المراحل الأولى من البحث لتأليف هذا الكتاب.

للروائح يتجاوز مجرد استحسان العطر أو استقباحه أو مناسبة وضعه[34].
وضمن منتجات العطور المختصة هذه تتنوّع الدرجات الجمالية تنوّعًا شاسعًا. ففي طرف الطيف الجمالي شركات مثل (Etat Libre d'Orange) التي تخبر زبائنها أن عطرها (Secretions Magnifiques): «واقعي كواقعية الدم والعرق والمني واللعاب، كأنه جماع شمي يُدخل متلقيه في نشوات»[35]، وفي الطرف الآخر من الطيف شركات مثل (Juniper Ridge) التي تذكر أنها تستمد مكونات عطرها (Big Sur Backpacker) من البرية بطرق مستدامة، وتقول إنه ينقلنا إلى عبير «الوديان العميقة وأشجار السيكويا التي تفضي إلى مروج ورواب عامرة بالزهور البرية على سفح جبل جونيبيرو سيرا بيك». وتطمح بعض العطور المختصة إلى عقد الروابط بمشاعر أعمق، منها العطر الهادئ الذي أنتجته شركة المصمم سيرج لوتينس باسم (De Profundis) (من الأعماق)، وهي باقة تذكارية من رائحة الأقحوان تكريمًا لأوسكار وايلد. وما زلنا لا ندري إن كانت هذه العطور المختصة سوف تُدخِل في تنويعها روائح مثيرة للجدل كالتي يستعملها الفنانون المعاصرون في الأعمال الشمية أو الرائحية (فهذه الشركات المختصة في النهاية مؤسسات تجارية صغيرة في حاجة إلى تلبية رغبات زبائنها في تعطير أنفسهم بهذه العطور). وتوجد في الحقيقة بعض العطور الفردية التي لا تكتفي بمزج مكونات متضادة فحسب، بل تحاول الوصول إلى ابتكار تنافر تام وحقيقي. فعلى سبيل المثال، تحاول تركيبة صانع العطور دومينيك روبيون المسمّاة «تقدير

(34) انظر كتاب (Perfume: The Alchemy of Scent) لجان كلود إيلينا، الصفحة 64. من هذه الشركات شركة ألريك لانغ للعطور المختصة في نيويورك. رئيس الشركة ألريك لانغ هو الذي عرّف ليزا كيرك بباتريشيا كو من شركة سيمرايز (Symrise). وساعد كيرك لاحقًا على تسويق منتجها «ثورة» الذي أصدرته عام 2021م.

(35) لم أشعر عندما شممت عينة من العطر بأي من الأحاسيس المذكورة في الترويج له، وإن كانت رائحته حقًا ليست مستساغة بسهولة.

شمي لفرانسيس بولنك» (Olfactory Hommage to Francis Poulenc) (2011م) تحويل مفهوم التنافر إلى عطر، بإيجاد نوتات تحاكي تضارب الشفافية والعمق الشهواني في معزوفات الموسيقار فرانسيس بولنك[36].

سواءٌ أكنا نتكلم عن العطور التجارية الشائعة أم المختصة فمن الواضح أن فهم العامة وتعمّق تجربتهم الشمية ضرورة ملحّة إن أردنا أن تنال العطور المركّبة جماليًا التقدير المستحق لفن رفيع. هنا يصف عالم الأعصاب المتخصص بالشم أندريه هولي كيف تكون تجربة الأشخاص المثقفين المطّلعين على الفنون الشمية لعطر فاخر: «يضيفون إلى مسرّتهم الحسيّة اغتباطًا معرفيًا عندما يتعرّفون على التركيبة الخفية، وعلى الاتحاد الجريء لنوتات كانوا يظنون أنها لا تمتزج، وأناقة الأسلوب المعبّر رغم تحفّظه»[37]. وهنا نجد كل ما نحتاج إليه لتلبية جميع المتطلبات، حتى المتطلب الكانطي الذي يفرض اندماج الخيال بالاستيعاب، بما يوقع لذة تأملية وليست لذة حسيّة بحتة.

إن كانت حججنا حول التركيب الشكلي لروائح العطور وتعاقبيتها الزمنية وتجسيدها ورمزيتها وإمكاناتها التعبيرية كلها صحيحة، وإن كان مفهوم وجود خطاب ناشئ نسبيًا لنقاشها أيضًا صحيح، فمن الواجب على أي منظّر شكلي أو تجريبي أن يستنتج أن للعطور القدرة على تقديم تجارب جمالية تستحق مكانة صنف من أصناف الفن الرفيع. وهذا بالطبع لا يعني مطلقًا -كما قال دي إسانت- أن كل عطر عادي «يُباع في متاجر البقالة

(36) للاطلاع على مناقشة لعمل روبيون تقديرًا لبولنك وأعمال أخرى مماثلة من صناع عطور، انظر مقال (Trois oeuvres d'art olfactives mettant en pratique le concept d'interface (Parfum- Musique لماري أنوش ساركيسيان المنشور في كتاب (L'Art olfactif) لشانتال جاكي، الصفحات 155-169

(37) انظر مقال (Les trois piliers de l'art du parfum) لأندريه هولي المنشور في كتاب (L'Art olfactif) لشانتال جاكي، الصفحات 55-61.

374

والبازارات الرخيصة» عمل فني رفيع، كما أن ليست كل لوحة أو قصيدة أو معزوفة نصادفها تستحق هذه المكانة. ومن هذا المنطلق نفسه يقول الفيلسوف كاين تود إن بعض أنواع النبيذ تستحق حقًّا أن تعد من الأعمال الفنية الرفيعة. إن بعض النظريات الجمالية المعاصرة -مثل نظريات غاري إيزمينغر ونيك زانغويل- في تعريفها لطبيعة الفن تصادق على القائمة التقليدية من الفنون الرفيعة، ولكنها تضيف إليها كذلك عناصر أخرى مثل التصميم الصناعي، والإعلانات، والنسيج (زانغويل يضيف أشياء أكثر مثل: التصفير، وتزيين الكعك، وترتيب الغرف، والشعائر الدينية، وعروض الألعاب النارية). ألا يمكن أن نجد في نظرياتهم مكانًا للعطور؟[38]

الحجة السياقية ضد منح العطور مرتبة الفن الرفيع

يبدو أن الجدل حتى الآن لصالح اعتبار العطور من الفنون الرفيعة. ولكن هناك مشكلة: تجد النظريات الجمالية الخالصة حول الفنون الرفيعة صعوبة في تقبّل الأعمال الفنية الطليعية، لا سيما الأعمال التي تهدف عمدًا إلى عدم استثارة الاستجابات الجمالية التقليدية. ومن هذه الأعمال مثلًا «نافورة» (Fountain) (1917م) للفنان مارسيل دوشامب، وهي المبولة الرجالية التي وقّعها وعرضها في معرض فني، أو معزوفة البيانو الشهيرة لجون كايج «أربع دقائق وثلاث وثلاثون ثانية» (″33 ′4) (1952م)، التي يجلس فيها العازف أمام مفاتيح البيانو دون عزف، وتتألف الموسيقا من الأصوات المحيطة، كالسعال وخشخشة أوراق برنامج العرض والسيارات العابرة وغيرها. وتضاعف أعداد الأعمال الفنية المشابهة لهذين العملين مع

(38) انظر كتاب (The Aesthetic Function of Art) لغاري إيزمينغر، الصفحات 100-101، ومقال (?Are There Counterexamples to Aesthetic Theories of Art) لنيك زانغويل المنشور في مجلة (Journal of Aesthetics and Art Criticism) العدد 60، (2002)، الصفحة 116

هيمنة الفنون المفاهيمية والتركيبية والأدائية والتشاركية على عالم الفن المتقدّم. ومن الأمثلة الممتازة على هذه الأعمال عمل الفنانة الكوبية تانيا بروغيرا (Tanya Bruguera) «همسة تاتلين رقم 6 (نسخة هافانا)» (Tatlin's Whisper #6 (Havana Version)) (2009 و2015م)، حيث دعت الجمهور للتقدّم من المايكرفون الموضوع على المنصة والحديث بلا أيّ رقابة لمدة دقيقة واحدة، في تحدٍّ سافر للسلطات الكوبية. لا مكان بين هذه الأعمال على ما يبدو للمعايير الجمالية، ومع هذا فإنها مقبولة لدى مختلف نقاد الفن على أنها من الأعمال الفنية الرفيعة.

لم يجد الكثير من الفلاسفة أمام هذه الحالات إلا أن يرفضوا التعريفات الجمالية للفن، وفضّلوا النظريات التي تعرّف الفن الرفيع حسب السياق أو التاريخ الذي صُنع العمل الفني فيه. وللمنهجيات التي تعرّف الفن بالتماس الجانب التاريخي طريقتان: الأولى تجعل التعريف يتمحور حول السرديات التي تحدد انتماء الشيء إلى الفنون الرفيعة (الفيلسوف نويل كارول)، والثانية تجعل معيار اعتبار شيء ما فنًّا هو أن تكون نية مبتكر العمل أن يُنظر إلى عمله كما يُنظر إلى الأعمال الفنية الرفيعة التي سبقته (برفسور الفلسفة جيرالد ليفنسن)[39]. بيد أن هذه المنهجيات لتعريف الفن وفقًا لسياق العمل تنزع إلى التشديد على أن معيار كون الشيء فنًّا هو ارتباطه بسياق ممارسات فنية تتألف من الخامات والأعراف والأدوار والمؤسسات المشتركة.

---

(39) انظر مقال (Historical Narratives and the Philosophy of Art) لنويل كارول المنشور في مجلة (Journal of Aesthetics and Art Criticism) المجلد 51 العدد 3 (1993)، الصفحات 313-326، وتجد حججًا مماثلة كذلك في كتاب كارول (Art in Three Dimensions) (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2010)، الصفحات 19-52. انظر مقال (The Irreducible Historicality of the Concept of Art) لجيرالد ليفنسن المنشور في مجلة (British Journal of Aesthetics) المجلد 42 العدد 4 (2002)، الصفحات 367-379.

ورغم أن معظم تصوّرات المفهوم التاريخي/السياقي للفن الرفيع تتقبّل نظريًا إدخال أصناف فنية جديدة -لأن هذه المنهجيات ما وُجدت أصلًا إلا لمحاولة استيعاب الأصناف الجديدة التي ظهرت بعد التحول لما بعد الخامة، كالفن التركيبي والفن الأدائي- فإن هذا التعريف قد لا ينطبق على العطور، لأن معظم عمليات تركيب العطور العادية واستهلاكها تكون في سياق تجاري وظيفي. فمن البدهي إذن أن يكون السياق والتاريخ الذي خرجت منه معظم العطور أقرب إلى حيّز «تصميم المنتجات» منه إلى «ممارسات الفنون الرفيعة المعاصرة». نحن في حاجة إلى تقديم أسباب عدم مناسبة تركيب العطور للمتطلبات التاريخية/السياقية للممارسات النموذجية للفن الرفيع المعاصر. فيما يلي سوف أصف في إيجاز نموذجًا سياقيًا ابتكرته لتعريف ممارسات الفن الرفيع، وسوف أستعمله للمقارنة بين ممارسات ابتكار عمل فني عطري بصفته جزءًا من ممارسة فنية معاصرة، وممارسات ابتكار عطر فاخر معاصر مصمّم للأسواق التجارية. يجمع هذا النموذج النظري الذي أقترحه عناصر كثيرًا ما تتكرر عند مقارنة الممارسات الفنية وغير الفنية، وكل عنصر مطروح دائمًا للتعديل والنقاش[40]. وبالاستطاعة

(40) للاطلاع على نقاش مفصّل حول ذلك، انظر مقالي بعنوان (Art Scents: Perfume, Design and Olfactory Art) المنشور في مقال (British Journal of Aesthetics) المجلد 55 العدد 3 (2015)، الصفحات 382-383. مبدئيًا، استلهمتُ النموذج الذي اقترحتُه من عملين، كتاب (Art as Performance) لديفيد دايفز (أكسفورد- بلاكويل، 2004)، ومقال (Wittgenstein, Literature, and the Idea of a Practice) لبيتر لامارك المنشور في مجلة (British Journal of Aesthetics) المجلد 50 العدد 4 (2010)، الصفحات 375-388. وتركيز النموذج على الجانب التاريخي من الممارسات مستلهم من كتاب (After Virtue) لألسدير ماكنتاير (نوتردام: مطبعة جامعة نوتردام، 1981)، الصفحات 62، 190-195، إضافةً إلى منهجية نويل كارول السردية. ومن أوائل المؤلّفين الذين استعرضوا هذه المنهجية هو جورج ديكي في النسخة الثانية من نظريته «المؤسسية» حول الفن. انظر كتابه (The Art Circle. A Theory of Art) (نيويورك- هايفن، 1984). وقدّمتُ النموذج أوّل مرة في ورقة بحثية في اجتماع الجمعية الأمريكية للجماليات المنعقد في أسيلمار في 2014، وأشكر غاري إيرمينغر لإبدائه ملاحظات قيّمة. وفي العام نفسه قدّم دومينيك لوبير نموذجًا مغايرًا بعض الشيء في كتابه (Beyond Art) (أكسفورد، مطبعة جامعة أكسفورد، 2014). وأخيرًا، =

تحليل ممارسات الفن الرفيع على عدة مستويات، لأنها عبارة عن شبكات من الافتراضات والخلفيات التاريخية والأنشطة. ولكني سوف أركّز على المستوى الكليّ للخواص العامة التي تميّز الفنون الرفيعة بأسرها عن فنون التصميم[41].

إنّ من الخواص العامة للممارسات الفنية هي الأدواروالنيّات والخامات والأعراف والمؤسسات. ويمكن أن يطول الحديث لو أخذنا كل خاصية على حدة، ولذا فسوف أعلّق هنا على ثلاث فقط. وبما أن الرائحة هي محل اهتمامنا فمن المهم أن نتذكر أن **خامة** العمل الفني لا تعني المادة المستعملة فيه، بل كما يذكّرنا أستاذا الفلسفة ديفيد دايفزودومينيك لوبيزبأن الخامة تتطلّب مجموعة من الوسائل التي تحوّل المصدر أو الناقل (مثل الطلاء أو حركات الجسد أو النغمات الموسيقية أو الأفكار أو الروائح أو غيرها) إلى خامة للعمل الفني[42]. أما فيما يخص **الأدوار** الكثيرة التي تدخل في الممارسة الفنية -ونحن معنيّون هنا بمقارنة الممارسة الاعتيادية لابتكار العطر التجاري بيد صنّاع العطور المحترفين، والممارسة الاعتيادية لابتكار العطر بيد الفنانين المحترفين- فمن الضروري أن نذكر أن دور الفنان في ممارسات الفن الرفيع ينطوي غالبًا على وجود **النية** للتعبير عن فكرة ما لجمهور، مشروطة

= قد يجد المطّلع فائدةً أكبر في الاطلاع على تعديلات نيكولاس ولترستورف على منهجية ماكنتاير للممارسات الاجتماعية المعروضة في كتابه (Art Rethought: The Social Practices of Art) (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2015)، الصفحات 83-106

(41) عند النزول إلى المستوى الذي يليه نجد أننا نستطيع التمييز بين الفنون الرفيعة: المفاهيمي، والتركيبي، والأدائي... إلخ، أو التمييز بين فنون التصميم: تصميم الأزياء، وتصميم المنتجات، والتصميم الجرافيكي. وفي كل مستوى من هذه المستويات المحددة نجد سمات لممارسات تميز عمل الفنان أو المصمم.

(42) لمعرفة العلاقة بين الخامة والناقل، انظر كتاب (Beyond Art) لدومينيك لوبيز، الصفحات 133-144 ، وكتاب (Art as Performance) لديفيد دايفز ، الصفحات 56-62.

بعرضها عليهم في مؤسسة فنية[43]. وعندما نجمع هذه الجوانب معًا نخرج بنموذج سياقي لممارسات الفن (الرفيع) وهو كالآتي: ينوي شخص ما يؤدّي دور الفنان أن يعبّر عن فكرة محددة لأشخاص يؤدّون دور الجمهور، ضمن سياق ممارسة فنية، من خلال تحويل مجموعة من المصادر إلى خامة، لتقديم عمل يعرَفُ عادةً بأنه فن في مؤسسة فنية[44]. وبناءً على هذا النموذج، فإن الأعمال الفنية التي ناقشناها من قبيل الأعمال الموسيقية مثل «الأريا الخضراء»، والأعمال التركيبية مثل «الخوف من الرائحة ورائحة الخوف» لتولاس، والأعمال الرائحية الشبيهة بالعطرية مثل «بورتريهات ذاتية بالرائحة» لأورسيتي، كلها أعمال فنية رفيعة ومعاصرة؛ كلها مبتكرة بنية التعبير الفني، وكلها أعمال هجينة تجمع بين الروائح وخامات فنية معروفة ضمن ممارسات معيارية متنوعة، وكلها معروضة في مؤسسات فنية مشهورة، وهذا ما يؤكّد مكانتها ضمن أنواع الفن الرفيع.

لكن قد يسأل سائل هنا: ألا يعني هذا المفهوم السياقي للفن الرفيع أن تشاندلربور القيّم على متحف الفنون والتصميم حوّل العطور الكلاسيكية إلى فن رفيع بعرضها في سياق مؤسسة فنية؟ ستكون الإجابة بلى، لو أن النموذج الذي اقترحته يتكوّن من شرطين فقط: وجود المؤسسة الفنية، ودور القيّم على المتحف أو متعهد المعرض. لو أن هذا المفهوم الضيق هو

(43) في إعطاء النية هذا الدور المحوري بين الخواص الفنية استلهامٌ من تعريف ليفنسن التاريخي للفن، وكذلك تعديل التعريف المذكور بالاستعانة بمفهوم مهم وهو «استحسان الفنان» الذي طرحته شيري إيرفن [ويعني الأخذ بالاعتبار ما استحسن وأجاز الفنانُ وجوده في عمله، حتى كان جزءًا من نيّته]، فنستدل بهذا على أن النية ليست بالضرورة منطوقة باللسان. انظر مقال إيرفن بعنوان (The Artist's Sanction in Contemporary Art) المنشور في مجلة (Journal of Aesthetics and Art Criticism) المجلد 63 العدد 4 (2005)، الصفحات 315-326.

(44) قد يعترض أي شخص هنا بحجة أن بعض الفنانين منفردون أو خارجون عن أسوار المؤسسات فلا يشملهم هذا النموذج. أقول لهم إن هذا النموذج إرشادي وليس تعريفًا جوهريًا حاويًا للظروف الضرورية الكافية

جوهر النظرة السياقية لأصبح كل شيء عملًا رفيعًا بأمر يصدره صاحب القرار[45]. هذا المفهوم المؤسسي البحت للسياق يفتقر إلى دورين رئيسين: دور الممارسات المعيارية المعتمدة علنًا، ودور النيّات الفنية. ولهذا حرصت على أن يتضمّن النموذج التجريبي الذي اقترحته وجود الأعراف المطبّقة تاريخيًا للممارسات الفنية، ووضع اعتبار لنية الفنان، ووجود خامات معينة، واعتراف المؤسسات الفنية بالعمل.

لنستعمل هذا النموذج متعدد الشروط لتحليل ممارسات فنانتين في إنتاج عطرين. في عام 2010م، طلبت الفنانة المعروفة كيكي سميث من صانع عطور أن يصنع عطرًا من روائح تعجبها، كالباتشولي وخشب الصندل والمسك والشمشير، مطعّمة بنوتات من البابونج والتين والكشمش الأسود. أطلقت سميث العطر في «إصدار محدود» باسم «كيكي» (Kiki)، وعرضته للبيع في متجر المتحف الجديد في نيويورك. وفقًا لمنهجيتنا في تعريف أصناف الفن، كيف يكون عطر «كيكي» مثالًا على ممارسة فنية رفيعة ومعاصرة؟ كون كيكي سميث فنانة والعطر «كيكي» يباع بأعداد محدودة في متجر متحف فني لا يعني بالضرورة أن العطر «كيكي» عمل فني رفيع ومعاصر. طلبت سميث ابتكار عطر باسمها دون أن يحمل أي نيّة فنية دافعها هويتها الفنّية، ولم يكن ابتكار العطر ضمن سياق ممارسة فنية رفيعة، لا سيما أن من الواضح أنها لم تسعَ لتصنيف العطر تصنيفًا فنيًا من خلال عرضه في المتحف، بل باعته فقط في المتجر التابع له. مع غياب أيِّ دلائل قاطعة على مرتبة هذا العطر الفنية، فمن المنطقي إذن الاستنتاج أن الممارسة

(45) لا ريب أن الفلاسفة المطّلعين على المحاورات والجدالات التي سادت في السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين حول نظريات الفن «المؤسسية» سيلمحون بين ثنايا هذه التعليقات الاعتراضات الكلاسيكية التي أبداها آرثر دانتو وريتشارد ولهايم على النسخة المبدئية «للنظرية المؤسسية» التي طرحها جورج ديكي.

المعنية (وهي طلب سميث من صانع العطر ابتكار تركيبته) تشبه إلى حد كبير الممارسة التقليدية التي يطلب فيها المشاهير، مثل ليدي غاغا ومايكل جوردان، صنع عطور أو كولونيا تحمل أسماءهم.

أما الممارسة الثانية التي أود تحليلها فهي تركيب عطري من ابتكار الفنانة ليزا كيرك (Lisa Kirk) باسم «قنبلة أنبوبية ثورية» (Revolution Pipe Bomb) في عام 2007م. قابلتْ كيرك يومًا مصادفةً ألريك لانغ (Ulrich Lang)، رئيس شركة ألريك لانغ للعطور المختصة، وبعد محادثة عابرة معه قررت كيرك -التي غالبًا ما تتناول القضايا السياسية والاجتماعية في أعمالها- تكليف إحدى شركات صنع العطور بابتكار عطر يناسب موضوع الثورة، ليكون جزءًا من عرض تركيبي ستقيمه. صرّحت الفنانة مرةً في إحدى المقابلات: «إن لم نستطع الثورة، فنستطيع على الأقل ابتكار عطر يرمز إلى الثورة»[46]. أجرت أولًا استطلاعًا غير رسمي مع صحفيين ومتطرفين سياسيين تطلب منهم وصف رائحة الثورة، وتلقّت الإجابات الآتية: دخان، غاز مسيل للدموع، مطاط محترق، بنزين، لحم متعفّن. ثم طلبت من شركة سيمرايز (Symrise) لصنع العطور تصميم عطر يعبّر عن هذه الروائح، فكان المنتج النهائي يحمل نوتات من قطران شجرة القَضْبَان، والعنبر، والجلد المدبوغ، والمسك، ونجيل الهند، والخشب، ومسك الزباد. وباجتماع هذه العناصر كانت الرائحة معدنية دخانية.

أصدرت كيرك في عام 2008م عددًا محدودًا من عطر «قنبلة أنبوبية ثورية»، نحو 28 قارورة مصمّمة على شكل قنابل أنبوبية ومصنوعة من

(46) انظر مقال (Scents & Sensibility) لباربرا بولاك، الصفحة 94. إن غالبية أعمال الفنانة ليزا كيرك «مفاهيمية» في أوسع تأويلات النقّاد لمفهوم «الفن المفاهيمي». وللاطلاع على مناقشات فلسفية ممتازة حول هذه المسائل، انظر كتاب (Whose Afraid of Conceptual Art?) بتحرير بيتر غولدي والبرابيث شليكيتر (لندن: روتليدج، 2009).

معادن ثمينة (الفضة والذهب والبلاتينوم) من ابتكار مصمّمة المجوهرات يلينا بيرهند. عُرضت العينة الأصلية من العطر مبدئيًّا في معرض (PS1) التابع لمتحف الفن الحديث من أكتوبر 2007م إلى يناير 2008م، وكان جزءًا من عمل تركيبي تضمَن إلى جانب العطر مختبر محاكاة، يرى فيه الزائر جدرانًا ممزقة الورق وقنابل مولتوف وغيرها من المواد التي توحي أن المختبر هو مكان تحضير العطر. وفي مارس من العام نفسه أُصدر عطر «قنبلة أنبوبية ثورية» للبيع للعامة من خلال شركة (Participant Inc.)، وهي منظمة تُعنى بالفنون وتشارك في إنتاج الأعمال الفنية محدودة الإصدارات من خلال عرض خصم ضريبي للمشترين على مقتنياتهم. عرضت الشركة عشرين قارورة فضية بسعر 3,750 دولارًا للعلبة الواحدة، وخمس قوارير ذهبية بسعر 27,350 دولارًا للعلبة، وثلاث قوارير بلاتينية بسعر 47,750 دولارًا للعلبة. وفي الافتتاح الترويجي للعطر، استأجرت الشركة عارضات يرتدين أقنعة التزلج الثقيلة وأخذن يرششن العطر على الحاضرين. لا يسع المرء إلا أن يتساءل: هل كان المطلوب من البرجوازيين أن يدفعوا هذه المبالغ الطائلة ليمتلكوا عملًا فنيًا يرمز إلى الإطاحة بهم؟ أم أن عمل كيرك يسخر من خيالات بعض الثوريين والفوضويين الأدعياء الذين يلهون بزخارف الثورة الخارجية؟

من الجلي إذن أن مشروع كيرك «قنبلة أنبوبية ثورية» نتاج نية وممارسة فنية رفيعة لم نلحظها في عطر «كيكي» لكيكي سميث، لأن قرار كيرك في طلب تركيب العطر كان تابعًا لسياق أكبر، وهو عزمها على ابتكار عمل فني يتبع المنهجيات التي اشتهرت بها أعمالها، وهي الفن التركيبي والتشاركي. والرسالة التي تودّ كيرك إيصالها بهذه الممارسة الفنية هي نقد الاستهلاكية وإلقاء الضوء على قضايا سياسية. وما يعادل التوجه العام لعمل كيرك الفني أهميةً هو أن إجراءاتها المحدّدة في تنفيذ المشروع تضمّنت

تحويل العطر الذي صمّمته شركة سيمرايز إلى خامة عمل فني مفاهيمي، واستعمال هذه الخامة في أعمال تركيبية وأدائية في مؤسستين فنّيتين: معرض (PS1)، وشركة (Participant Inc.). لم يبقَ سوى ملاحظة دور المتلقي في مشروع «قنبلة أنبوبية ثورية» لإتمام ركائز النموذج الذي نطبّق هذا المثال عليه. وفقًا لأعراف الأعمال التركيبية والأدائية فإن دور الجمهور هو إكمال العمل من خلال دخول الأشخاص فعليًا لمساحة العمل التركيبي أو الأدائي، التي عادةً ما تُقام في مؤسسة فنية، فيكونون بذلك مشاركين في مشروع فني منهجيته عريقة وذات أساس من الأعراف التاريخية ترجع إلى الممارسات الفنية المفاهيمية التي ظهرت بعد التحول إلى مرحلة «ما بعد الخامة» منذ الستينيات[47].

والآن بعد أن أوضحنا بعض الأسباب التي تجعل مشروع «قنبلة أنبوبية ثورية» عملًا ناتجًا عن ممارسة فنيّة رفيعة معاصرة، فلْنقارنْه مع الممارسات الاعتيادية في صنع العطور كي يتسنى لنا الحكم على فرضية «العطر فنٌّ من أنواع الفنون». بالمقارنة بالممارسات التي صنعت عطر «قنبلة أنبوبية ثورية»، فإن أغلب ممارسات إنتاج أو استهلاك حتى أكثر العطور الفاخرة تعقيدًا وإبداعًا وجاذبية جمالية تفتقر إلى ثلاث ركائز هامة: النية الفنية، والأعراف، والتداول ضمن أوساط المؤسسات الفنية، كي تكون ملائمة وقابلة للتصنيف في ممارسات الفن المعاصر. وربما تكون الحرية الفنية هي أهم الاختلافات بين تلك الممارسات الإبداعية، لأن صانع العطر عند ابتكاره

383

(47) ينبغي أن أنوّه هنا بأن كل قنبلة أنبوبية في عرض كيرك قابلة للفتح، وتحوي قنينة عطرية، رغم أن الفنانة ذكرت في مراسلاتها معي أن لا أحد من المشترين تواصل معها طلبًا لتعبئة العطر من جديد. للاطلاع على تحليل تاريخي ونظري موجز للفن التركيبي، انظر كتاب (Installation Art: A Critical History) لكلير بيشوب (لندن: تيت بابلشنغ، 2005). أما الفن التشاركي (والذي يُسمّى أحيانًا بالجماليات الترابطية) فهو صنف فني حديث لم تستقر الآراء بعد في تنظيره. انظر كتاب (Participation) بتحرير كلير بيشوب (لندن، وايت تشابل غاليري، 2006)

العطر التجاري نادرًا ما يكون حرًّا في تركيب العطر لإيصال رسالة فنية يؤمن بها إلى الجمهور. بل إن عملية صنع العطر تبدأ عادةً بمذكرة تُسمى «موجز العطر» وهي شبيهة بموجز التصميم المعروف في التصميم الصناعي. يوجّه هذا «الموجز» صانع العطر في تركيب المنتج المطلوب بما يتماشى مع رغبات الشركة التي أصدرت الموجز، وبما يضمن قبول المشترين له. ولأن دور الأزياء والتجميل الشهيرة قليلًا ما توظف صنّاع عطور في شركاتها، فهي تصف المنتج الذي تريده في هذا الموجز وتتعاقد مع شركات مختصة بصنع النكهات والعطور لصنع مركّز يتماشى معه[48].

يحدّد الموجز عادةً الأهداف العامة والضوابط التسويقية التي يجب أن يتقيّد بها صانع العطر، بل إنها أحيانًا تحدّد الأصناف العطرية التي يجب أن يستعملها في تركيب العطر. قد يكون الموجز موجزًا بمعنى الكلمة، فلا يذكر كاتبه إلا الموضوع العام للتركيبة مفترضًا أن صانع العطر مدركٌ لطبيعة عملاء شركة التجميل. وقد يتضمن الموجز معلومات إضافية مثل: كيف يتّسق الموضوع المقترح مع العطور أو المنتجات الأخرى في الشركة، أو ارتباطها بعطور الشركات المنافسة، أو سمات شريحة العملاء المستهدفة، أو بالطبع حدود التكلفة لمكونات العطر. كما لا بُدَّ أن يحتوي الموجز على الضوابط الاشتراطية المعتمدة في أي ممارسة احترافية لتركيب العطور، مثل مراعاة سلامة البشرة والبيئة عند وضعه (وثمة قوانين تضبط هذا الجانب)، والقبول الهيدوني العام لرائحة العطر (فلا يمكن استعمال روائح كريهة ومنفرة)، ومراعاة الجوانب الكيميائية والتسويقية في تركيبه، كلون العطر ومدة ثباته وغير ذلك.

(48) للاطلاع على المزيد من المعلومات حول موجز العطر، انظر كتاب (The Chemistry of Fragrances: From Perfumer to Consumer) لتشارلز سيل وديفيد بايمس (كامبردج: ملشورات الجمعية الملكية للكيمياء، 2006)، الصفحات 138-142.

حتى شركات العطور المختصة الأصغر حجمًا من دور التجميل العريقة، والتي قد لا تولي اهتمامًا عظيمًا لتوجيه صناع العطور لمراعاة مسألة تنافسية العطر في السوق أو استطلاع آراء العملاء قد تقدّم لصانع العطر موجزًا لموضوع العطر وطبيعة العملاء. ولهذا عندما قرّر المدير الإبداعي للشركة الألمانية الصغيرة (Humiecki & Graef) التي أصدرت ثمانية عطور إصدار عطر تاسع يحمل اسم «ثقة»، كتب موجزًا من ثلاث فقرات قصيرة يصف الأفكار المرتبطة لديه بمفهوم الثقة، وأرفق معه ثلاث صور يرى أنها تجسّد أنواعًا مختلفة من علاقات الثقة، واقترح في الموجز بعض المكوّنات العطرية التي يرى أنها مناسبة. ناقش المدير هذا الموجز نقاشًا مطوّلًا مع صانعي العطر المكلّفين بابتكاره، وهما كريستوف هورنتز وكريستوف لودوميل، اللذان يملكان شركة (Dream Air) لتصميم العطور.

ومن حسن الحظ أن لدينا سجلًا مفصّلًا بنقاشات صانعي العطر والمدير الإبداعي في الشركة بفضل دراسة أجراها باحثان اجتماعيان حول السلوك المؤسسي، وقد مُنح الباحثان فرصة الاطلاع على مجريات كل مرحلة من مراحل ابتكار هذا العطر[49]. وفقًا لتقرير الباحثين فقد عقد صانعا العطر مناقشة مبدئية مدتها 45 دقيقة مع المدير الإبداعي، وكانا يلصقان الموجز على مكتبيهما للرجوع إليه باستمرار في أثناء محاولتهما ابتكار العطر الذي يجسّد «الثقة». صحيح أن كان لصانعي العطر في هذا المثال حرية أكبر مما تُمنح لصنّاع العطور العاملين في الشركات الأكبر، لكن لم تكن لهما الحرية في تأويل معنى «الثقة» دون الرجوع لرأي المدير الإبداعي. ومما يثير الاهتمام

(49) انظر مقال (Materializing the Immaterial: Relational Movements in a Perfume's Becoming) لنادا إندريسات وكلاوس نوبيني المنشور في كتاب (How Matter Matters: Objects, Artifacts, and Materiality in organization Studies) بتحرير بول كارلايل وآخرين (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2013)، الصفحات 58-91.

أن الباحثين الاجتماعيين وصفا دراستهما بأنها تلقي الضوء على «المجال الصاعد حديثًا وهو صناعة العطر الفنية. هذه السوق المختصّة المتنامية، المتميزة بالعطور التجريبية والمتطورة مفاهيميًّا، التي تؤدي وظائف رمزية فريدة»[50]. لكن القيود المفروضة على مبتكري «الثقة» وغيرهم من صنّاع العطور في أثناء تنفيذ المهام الموكلة إليهم في عقودهم مطابقة للقيود والممارسات التي يراعيها مصممو المنتجات التجارية الأخرى، ولا تشبه أبدًا ممارسات الفنانين، حتى الفنانين الذين يقررون ابتكار روائح شبه عطرية. ولو قام فنان مثلًا بتكليف صانع عطور محترف لابتكار عطر يكون ضمن عمل تهجيني من الفن الرائحي (كما فعلت ليزا كيرك) فإن الفنان هو من يضع الاشتراطات والقيود في الموجز ليلتزم بها صانع العطر.

في صناعة العطور عامةً نادرًا ما تكتفي اليد المقيِّدة لصانع العطر بمحتوى الموجز فحسب. سواءٌ أكنّا نتحدث عن أهم ماركات الأزياء والتجميل، مثل ديور أو إيف سان لوران، أم شركات العطور المختصة الصغيرة، مثل آنيك غوتال أو سيرج لوتنز، غالبًا ما تتضمن عملية تركيب العطر (التي قد تستغرق أشهرًا أو حتى سنوات) مناقشات طويلة وتوجيهات ومتابعة شديدة لعمل مبتكِر العطر في كل مرحلة، إما من خلال المدير الإبداعي للشركة الكبيرة وإما الرئيس التنفيذي للشركة الصغيرة. لا يرى هؤلاء المديرون أنهم يفرضون أيَّ قيود، فهم يحاولون التأكد من التزام صانع العطر الموضوعَ المقترح، وأن يكون منتجه مناسبًا للشركة من الناحية التجارية. حتى فريدريك مال (Frédéric Malle)، صانع العطور المختصة الشهير بوضعه أسماء صنّاع العطر بجوار اسمه على منتجاته، لا تخلو تجاربه معهم من المتابعة الدقيقة عن كثب. وقد وصف دومينيك روبيون كيف أنه ومال كانا يتبادلان الأفكار

(50) المرجع السابق، الصفحة 59.

386

في أثناء ابتكاره عطر «بورتريه سيدة» (Portrait of a Lady)، حتى إن مال اقترح إدخال نوتات محددة، وكان روبيون متقبلًا للأمر، بل وجد فيه تحفيزًا لمخيلته. روبيون من الأشخاص الذين يقدّرون حسب كلامه المناقشات الجماعية عندما يأخذه عمله إلى الشركات الكبيرة، يقول: «إن كان من المناسب وصفي بأنني «فنان»، فلا وجود لفني إلا وسط الآخرين، ولا وجود لابتكاراتي إلا بارتباطها الوثيق ببيئاتهم. أحتاج إلى أن يحيطني كلام وأفكار وآراء مختلفة، وصخب يملأ عقلي ومنخريّ»[51]

ولكن ماذا عن عملية ابتكار جان كلود إيلينا لعطر «حديقة في حوض المتوسط»، التي وصفها بكل بلاغة على أنها نشاط فني شعري حر تمامًا؟ الحقيقة هي أن إيلينا ابتكر هذا العطر استجابةً إلى موجز محدد الوصف. ففي عام 2002م، أرسل مدير قسم العطور في إيرمس، الذي كان على معرفة بسيدة تونسية كانت مصمّمة نوافذ العرض في محل إيرمس (ويضمّ منزلها في تونس حديقة)، موجزًا إلى عدد من صنّاع العطور فيه العبارة الآتية: «اصنع لي عطرًا فيه رائحة هذه الحديقة التونسية»[52]. زار إيلينا الحديقة، ثم أرسل مركّزًا عطريًا تجريبيًا وفاز بالعقد، وأدّى نجاح العطر إلى تعيينه بمنصب صانع العطر في شركة إيرمس. وفي هذا المنصب الجديد زاد التزام إيلينا الموضوعَ الذي يحدّده رئيس الشركة كل عام، وبالتفاصيل الأكثر دقةً التي يحدّدها مدير قسم العطور. لا شك أن إيلينا أكثر حريةً في اختياراته للمواد والممارسات الإبداعية من الكثير من صنّاع العطور الذين يعملون في شركات صنع العطور الكبيرة مثل (Givaudan) أو (International Flavors

---

(51) انظر كتاب (Aphorisms of a Perfumer) لدومينيك روبيون (باريس، مطبعة NEZlittérature، 2017)، الصفحة 88.

(52) انظر كتاب (The Perfect Scent: A Year inside the Perfume Industry in Paris and New York) لتشاندلر بور (نيويورك: هنري هولت، 2007)، الصفحات 6-7.

and Fragrances)، ولكنه رغم قدرته على التعبير عن ميوله الفنية الابتكارية ما زال مقيدًا بالحقيقة السياقية وهي أنه يصمم عطورًا تعبّر عن موضوعات مفروضة عليه، وأن الهدف من ابتكار هذه العطور أن تُروّج لاستعمال الزبائن (ولذلك يجب أن تلتزم بقوانين السلامة والقبول الهيدوني). أضف إلى ذلك أن هذه العطور تُقدَّم إلى الزبائن من خلال مؤسسات تجارية عادية وليس من خلال مؤسسات فنية، وهي خاضعة لتقييم نقّاد العطور والمستهلكين وفقًا للأعراف التي تأسست من تقييم العطور السابقة والحالية المعروضة لاستعمال المتلقين. قارن ذلك بقرار كيرك بابتكار عطر «قنبلة أنبوبية ثورية»، بهدف أن يوصل رسالة فنية/سياسية في سياق عالم الفن المعاصر. كان هدفها الفني هو الأساس، وأي استعمال عملي آخر للعطر من الجمهور، بما في ذلك استعمال العطور للتعطير (رغم رائحته الفظيعة) فهو هدف ثانوي على أحسن تقدير. أضف إلى ذلك أن عطرها كان متداولًا بين مؤسسات عالم الفن الاعتيادية، وقد خضع لتقييم النقّاد الفنيين وجمهور الفن وفقًا للأعراف التي تأسست من تقييم الأعمال الفنية المفاهيمية والتركيبية السابقة والحالية. والفارق الأخير المهم بين الممارستين الفنيتين المذكورتين هو موضع العطر في مجمل أعمال مبتكره. جميع أعمال كيرك قبل مشروع «الثورة» وبعده خليط بين الممارسات الفنية المفاهيمية أو التركيبية أو الأدائية، مثل عملها «بيت من ورق» (House of Cards) (2008م) الذي سخرت فيه من توقعات سوق العقار من خلال منح الزوار فرصة استئجار مسكن في بيت صغير من صفيح بنته الفنانة. أما إيلينا فقد كرّس معظم حياته المهنية لتصميم عطور يستعملها الناس على أجسادهم وتتداولها قنوات بيع العطور التقليدية. أنا لا أقصد باسترعاء الانتباه إلى القيود الكثيرة التي تحدّ ممارسات تصميم صانع العطور إيلينا أو غيره من مبتكري العطور إلى التقليل من شأن الإبداع الفني والتجدّد الملاحظ

في أفضل العطور، بل أقصد فقط توضيح الاختلافات الكثيرة بين سياق ممارسات الفن المعاصر وسياق مهن التصميم المعاصر كصنع العطور.

طريق مسدود

هل العطر فن رفيع؟ من منظور المفهوم الجمالي للفن، تمتلك الكثير من العطور التجارية الإمكانات الشكلية والمعرفية والتعبيرية اللازمة لتكون فنًّا (رفيعًا). ويحق للعطور المبتكرة معقدة التركيب أن يتلقّاها الجمهور بالاهتمام والتأمل الممنوحين للأعمال الفنية (الرفيعة). ويستحق مبتكروها أن يُدعوا «فنانين». من منظور المفهوم السياقي للفن الرفيع، تفتقر معظم العطور التجارية والمختصة كذلك -بصرف النظر عن مدى إبداع تركيبها- إلى العناصر الرئيسة التي تميّز عالم الفن المعاصر. فلذا يجب أن تُعامل على أنها تصاميم، وأن يُدعى مبتكروها «مصممين».

يبدو أننا وصلنا إلى طريق مسدود. سوف نحاول في الفصل التالي أن نتخطّى هذا الطريق المسدود بين المنهجيتين الجمالية والسياقية لمعرفة طبيعة الفن، وإجابة السؤال: هل العطر فن رفيع؟

12

العطر بين الفن والتصميم

من «الفن» إلى الفن

في إحدى زياراتي لجناح الفن الحديث في معهد شيكاغو للفن، تناهى إلى سمعي حوار بين طفل في العاشرة أو الحادية عشرة ووالده. كانا يطوفان حول المجسّم الفني الوحيد في قاعة العرض -وكان يحتلّ معظم مساحتها- وهو جذع شجرة ضخم مُلقى على جانبه. كنت قد زرت المعرض مرات كثيرة من قبل، وفي كل مرة أتّجه إلى هذا العمل معجبًا، لا سيما بعد أن قرأت اللوحة التعريفية التي كتبها الفنان تشارلز راي (Charles Ray). هذا العمل الذي يحمل عنوان (Hinoki) (أي شجرة السرو باليابانية) صورة مطابقة لشجرة رآها الفنان وهو يقود سيارته في غابات كاليفورنيا، وقد بلغ من شدة إعجابه أن عمل على نقله إلى مرسمه. بعد ذلك شحنه قطعة قطعة إلى اليابان، حيث طلب من نحاتين مهرة صنع نسخة طبق الأصل منه. كنت أستمتع عندما أتابع ردود فعل الناس إزاءه، وكثيرون لا يتوقفون لقراءة اللوحة، بل يحدّقون في الشجرة لحظات ثم ينتقلون إلى القاعات الأخرى. في ذلك اليوم وقف الأب وابنه أمام العمل الفني، وسمعت الولد يسأل: «ما هذا؟». «شجرة». «ولماذا ننظر إليها؟». «لأنها فن». تحرّك فضول أستاذ الفلسفة بداخلي وحبست أنفاسي أملًا أن يكون السؤال التالي: «لماذا هي فن؟». لكنهما لم يزيدا على ما قالاه ثم غادرا.

رغم أن بعض الفلاسفة مهتمون بالإنصات إلى الحديث العادي عن الفن، لكن الكثيرين منهم يرتابون مما يدعونه «مفاهيم العامّة». فالمفاهيم المغروسة في الاستعمالات اللغوية العامة للمصطلحات غالبًا ما يحيط بها الغموض، إن لم يَشُبْها التناقض أيضًا. وعلى رأسها «فن». هذه الكلمة الصغيرة الجامحة المتمردة. نحن نستعملها ونقصدها بها الفنون البصرية لا الفنون الموسيقية من جهة، وأيضًا نقصد بها من جهة أخرى مجموعة أصناف الفنون (الرفيعة) التي تتضمن الموسيقا والرقص والمسرح والأدب والتصوير والسينما وغيرها. ولكن الأكثر شيوعًا وانتشارًا من استعمالنا لمصطلح «فن» للإشارة إلى الفن الرفيع أو السامي، هو استعمالنا له لنعني كل الأنشطة والأشياء والابتكارات بشتى ألوانها، من صناعة الفخار والرماية والطهي إلى التدريس والسياسة والطب، كقولنا إن الطب «فنٌّ» بقدرما هو علم، أو عندما نتحدث عن «فن» صيانة الدراجات النارية، أو فن تهييج انفعالات الحشود في المحافل السياسية. والفن بهذا المفهوم والاستعمال العادي يعني أي نشاط بشري يقوم به الشخص بمهارة وحنكة وإبداع. ولكنْ ثمة استعمال رابع مهم لمصطلح «فن» - وهو ذو علاقة وثيقة بالمسألة المطروحة للنقاش هنا وهي مدى صحة اعتبار صناعة العطور أو الأزياء فنًّا- وهو استعمال كلمة «فن» متبوعة بصفة تحدد تصنيفات فنية متعددة تبدو أقرب إلى ما نسميه الفنون الرفيعة من الفنون اليومية كالطهي أو النجارة أو صيانة الدراجات النارية، ولكن في الوقت نفسه غالبًا ما تقف موقف الضد من الفنون الرفيعة ونعدّها مختلفة، أو ذات مرتبة أدنى، مثل: الفنون التطبيقية، الفنون الحرفية، فنون الديكور، الفنون التجارية، فنون التصميم. وما يزيد من الارتباك حول ماهيّة الفن الرفيع هو أن كثيرًا من الكتّاب والفلاسفة يستعملون مصطلح «الفن» أو «الفنون» دون أي توصيف يضيّق نطاقها، تاركين الأمر للسياق ليحدد المعنى المراد، أهو الفن الرفيع أم نوع آخر من الفنون.

391

لهذا يرى الفلاسفة أن هذه الاستعمالات المتداخلة في حديث العامة عن الفن متشابكة وفوضوية. والحق يقال إن الاستعمالات اللغوية اليومية لهذا المصطلح غير متّسقة أحيانًا، بل إنها متناقضة، وإن كانت لا تمنع فهمنا للحديث عامةً. نحن على سبيل المثال نستعمل في حديثنا مصطلح «الفن» بطريقة توحي أن جميع الفنون البشرية تشكّل استمرارية شاسعة، ليس في داخلها أي حدود أو تراتيبية واضحة، ولكن أحيانًا نتقبّل التراتيبية الهيكلية التقليدية للفنون ما بين الرفيعة والمتدنية، أو الكبرى والصغرى، أو الرفيعة وما سواها (تطبيقية أو تصميمية أو يومية، إلخ)، كأن هذه المراتب مفصولة بحدود واضحة. إن مسؤولية الفلسفة كما يرى بعضهم هي تصحيح مفاهيمنا العادية واستعمالاتنا اللغوية -ولو حدا بها الأمر إلى تغييرها من أساسها- من خلال وضع نظريات متّسقة منطقيًا[1]. ومن ناحية أخرى فثمة مدرسة في الفلسفة ترى أن الممارسات والاستعمالات اللغوية اليومية غالبًا ما تكون صائبة، وأن وظيفة الفلسفة هي المساعدة في توضيحها أو التوفيق بين تعارضاتها، وليس استحداث نظريات بديلة. يوضّح الفيلسوف نويل كارول بأننا قد لا نستطيع اختزال المعايير المتنوعة غير المتسقة التي نستعملها عند الحديث عن الفن في تعريف واحد كلاسيكي، ولكن مع هذا فإن هذا التنوع الرهيب للمعايير يتيح لنا رصد الفن الرفيع في مواقف كثيرة[2]. فنحن نصنّف مثلًا الشيء غير المتوقع بسرعة ثم نتركه إلى شيء آخر، كما فعل الأب وابنه في معهد الفن. فالأب افترض عندما مرّ على مجسّم الشجرة أنه لا بُدَّ أن يكون فنًّا رفيعًا لأنه معروض في متحف للفنون، فكّر أن الخبراء في هذا المجال يعدّونه فنًّا، حتى لو لم يعلم هو لماذا يعدّونه فنًّا.

---

(1) انظر مقال (From Defining Art to Defining the Individual Arts. The Role of Theory in Philosophies of Arts) لآرون ميسكن المنشور في كتاب (New Waves in Aesthetics) بتحرير كاثلين ستوك وكاثرين تومسن جونز (نيويورك. بالغريف ماكميلن، 2008)، الصفحات 125-149.

(2) أرى أن نويل كارول تفادى تعريف الفن بهذه العبارة. انظر كتابه (Art in Three Dimensions)، الصفحات 27-30، وكتاب (Beyond Art) لدومينيك لوبيز، الصفحات 68-69.

رغم أن بعض فلاسفة الفن يعترفون بشساعة عالم الفن (بمفهومه الشامل لكل صنف، علا أم دَنا)، فإنهم كثيرًا ما يصرفون اهتمامهم إلى وضع نظريات تفسّر ماهيّة الفن الرفيع، حتى إنهم ببساطة يحاولون مقارنة «الفن» و«اللافن». ولكن هذا التوجه للأسف يضع الأعداد الهائلة من الفنون اليومية والفنون المتوسطة في منطقة «اللاهنا ولا هناك» من الناحية النظرية. وعندما تُطرح مسائل مثيرة للجدل على الفلاسفة ونقّاد الفن، بل حتى العامّة، مثل مسألة المرتبة الفنية للطعام أو النبيذ أو الأزياء أو العطور، فإنهم غالبًا ما يرتدّون إلى التراتيبية التقليدية ما بين الرفيعة والمتدنية، والكبرى والصغرى، كما فعل الناقد والفيلسوف أرثر دانتو في كتابه «تعريف الفن» حين قارن بين عمل الفنان آندي وارهول «صندوق بريلو» (Brillo Box) المصنوع من الخشب الرقيق المطلي والذي صنّفه «فنًّا رفيعًا»، وصناديق شركة بريلو الحقيقية التي صنّف تصميمها على أنه «فن تجاري». بينما طبّقت القيّمة على معهد شيكاغو للفنون زوي راين هذه القطبية نفسها ولكن بطريقة عكسية، فهي تصر أن أعمال بعض مصممي الأزياء ليست «تجارية بحتة»، لأن منهجيتهم المفاهيمية «ترقّي» تصاميمهم «إلى مرتبة الفن الرفيع»[3]. وفي كتاب «فهم الذائقة»، تقدّم البرفسورة كارولين كورزماير تضادية الفن الرفيع والفن التطبيقي، وتضادية الفنون الكبرى والفنون الصغرى في حجتها بعدم انتماء الطهي والنبيذ إلى الفنون الرفيعة. وعلى النقيض من ذلك نجد الفيلسوف كاين تود مؤلّف كتاب «فلسفة النبيذ» يتّخذ موقفًا معاكسًا وينادي «بترقية النبيذ الفاخر إلى منصة الفن»[4]. فإن نظرنا إلى هذا الزخم العارم من الجدل حول التراتيبية

(3) انظر كتاب (What Art Is) لأرثر دانتو (مطبعة جامعة ييل، 2012)، الصفحة 44، وكتاب (Bless, Boudicca and Sandra Backlund) لزوي راين (معهد شيكاغو للفن، 2012)، ص 14، 11.

(4) انظر (Making Sense of Taste) لكارولين كورزماير، ص 144، و (Philosophy of Wine: A Case of Truth, Beauty and Intoxication) لكاين تود (مطبعة جامعة ماغيل-كوينز، 2010)، ص 145

وتكرار ذكر مسألة «الترقية». نتفهم تلهّف صنّاع العطور وعشاقها -والقيّم على معرض «فن الرائحة» في متحف الفنون والتصميم- لترقية العطور إلى «منصة» الفنون الرفيعة.

تناولنا في الفصل السابق الادعاء بأن العطور فن رفيع في ضوء أكثر منهجيتين فلسفيتين معاصرتين شيوعًا وتطبيقًا لترويض مفهوم الفن الجامح: المنهجية الجمالية، والمنهجية السياقية/التاريخية. لكننا وصلنا فيهما إلى طريق مسدود. فالمنهجية الجمالية لا تمانع في إضافة العطور إلى الفنون الرفيعة. لكن المنهجية السياقية قدّمت حججًا داحضة تثبت انتماء العطور إلى مصاف الطبقة المتوسطة من الفنون التصميمية. وبغض النظر عن هذا النزاع فإن كلا المنهجيتين أضافتا إلى جعبتنا مفاهيم مهمة حول طبيعة صناعة العطر، سواءٌ عددناها ممارسة فنية أم ممارسة تصميمية. حان الأوان كي نبحث عن مخرج من هذا الطريق المسدود.

مخرجان من الطريق المسدود: فنٌّ رفيع أم تصميم

إنّ التعريفات المتنافسة حول معنى الفن لدى الفلاسفة المعاصرين وفيرة كثيرة، وسوف تصاب بالضجر لا محالة إن استعرضنا جميع المخارج المحتملة لتجاوز الطريق الذي سُدّ عندما سلكنا المنهجيتين الجمالية والسياقية للإجابة عن السؤال: «هل يمكن أن تكون العطور فنًّا رفيعًا؟». ولذلك سوف أعمد إلى دراسة اتجاهين عامّين: الأول يسير بنا في الطريق المألوف، أي محاولة الجمع إلى حد ما بين التعريفين الجمالي والسياقي/التاريخي، غالبًا بشكل تخييري، والثاني يحاول تجاوز الحاجز الجمالي/السياقي بالابتعاد عن أية محاولة لتعريف الفن (الرفيع) واتّباع استراتيجية «التناظرات الموضعية» عوضًا عن ذلك.

الجمع بين النظريتين الجمالية والسياقية

ثمة طرائق عديدة ومميزة للجمع بين المعايير الجمالية والمعايير السياقية للخروج بمفهوم للفن (الرفيع). أحدها يقع على الطرف الأخير من طيف النظريات المركّبة، وهو الآراء «التجميعية» التعددية التي تقول بأن أي شيء يمكن أن يكون نوعًا من أنواع الفن إن كان يملك أو يحقّق أيَّ خاصية من خصائص صنع الفن. لم تحدد هذه الآراء عدد الخصائص، ولكنها غالبًا ما تتضمن الآتي: تحفيز الاستجابات الجمالية، ووجود مهارة أو تعقيد شكلي، والتعبير عن المشاعر، والابتكار دون تقليد، والعرض ضمن سياق فني، وغيرها. إن جاذبية النظريات التجميعية هذه تكمن في أنها تميل إلى اتّباع طرق العوام اليومية في تمييز الفن (الرفيع). وبهذا فإن العطور وأي ممارسة فنية تطبيقية أخرى تُعدّ بتطبيق مجموعة المعايير المفتوحة هذه نوعًا من أنواع الفن الرفيع. لكن مشكلة النظريات التجميعية هي أنها مجرد وسيلة لإعادة وصف الاستعمالات الاعتيادية للمصطلح أكثر من محاولة توضيحه، ناهيك بمحاولة حسم الآراء المتنازعة حوله.

ولهذا نتجّه إلى الطرف الآخر من الطيف وهي الآراء الأكثر منطقية نظريًا: النظريات المركّبة أو التخييرية المنظّمة. إحدى هذه النظريات التركيبية تُخضع جانبًا للجانب الآخر. وخير مثال عليها هي نظرية البرفسور غاري إيزمينغر في الفن التي تأوّل المعايير السياقية للفن الرفيع على أنها مقاصد أو ممارسات أو مؤسسات (في عالم الفن) تؤدي بنفسها وظيفة جمالية أساسية؛ أي على حد تعبيره: «إن وظيفة عالم الفن والممارسات الفنية هي تحفيز التواصل الجمالي»[5]. وهكذا استطاع إيزمينغر أن يضع الفنون (الرفيعة) وفنون التصميم والديكور تحت جناح الوظائفية الجمالية،

(5) انظر كتاب (The Aesthetic Function of Art) لغاري إيزمينغر، الصفحة 23.

وأن يضمّن في الفن (الرفيع) «بعض ممارسات تصميم الأثاث، والطهي، والبستنة، ونفخ الزجاج، ونحت الخشب، وغيرها»[6]. وإن كانت «بعض الممارسات» لتصميم الأثاث والطهي والبستنة مقبولة في صفوف الفنون الرفيعة، فمن باب أولى وجود العطور إذن.

تحاول بعض نظريات الفن التركيبية الأخرى تحقيق توازن أكبر بين الجانب الجمالي والجانب السياقي/التاريخي من تعريفاتها، مثل نظريات الفيلسوفين روبرت ستيكر أو ستيفن دايفز. حاول كل فيلسوف وضع تعريف واسع بما يكفي لاشتمال الفنون الرفيعة التقليدية والأعمال الفنية الطليعية، مثل «نافورة» لدوشامب، أو «أربع دقائق وثلاث وثلاثون ثانية» لكايج. علاوة على أن دايفز يريد تعريفًا يشمل فنون الثقافات غير الغربية، ورسومات ونقوش ما قبل التاريخ في الكهوف. يرى دايفز أن هذه الأعمال لا بد أن تُعدّ «فنًا» لأسباب جمالية، خاصةً مع عدم وجود ما نسميه اصطلاحًا بسياق عالم الفن ومؤسساته المتخصصة قبل خمسين عامًا. فخلص دايفز إلى هذا التعريف التركيبي: يُعدّ الشيء فنًا إن كان «(أ) يبدي مهارة فائقة وتميّزًا في تحقيق الأهداف الجمالية المهمة، أو (ب) يقع ضمن جنس أو صنف فني معروف ومعترف به، أو (ج) إن كان مقصد صانعه أو مقدّمه أن يكون فنًا»[7]. ما يثير العجب في تعريف دايفز فيما يتعلق بموضوع العطور أنه بالرغم من إدخاله الشرط (أ) الجمالي في تعريفه ليتمكّن من تضمين فن العصر الحجري في مجمل الفنون، فإن دايفز نفسه مستعد لتطبيق المعيار الجمالي على السيارات والأثاث والملابس، وإن اشترط في ذلك

(6) المرجع السابق، الصفحة 101.

(7) انظر مقال (Defining Art and Artworlds) لستيفن دايفز المنشور في مجلة (Journal of Aesthetics and Art Criticism) المجلد 73 العدد 4 (2015)، الصفحات 377-378. والمعيار الثالث في تعريف دايفز يتضمن تعريفات تاريخية مشابهة لتعريف ليفنسن.

أن تكون «ابتكارات مذهلة فريدة لتستحق مرتبة الفن»[8]. وبالمثل يقرّ روبرت ستيكر بأن التعريفات التخييرية، مثل تعريفه وتعريف دايفز، توحي بأن «كل شيء يمكن أن يكون فنًّا»، ولكنه يضيف شرطًا إلحاقيًا أنّ كل ما يقع خارج نطاق «أصناف الفن المحورية» المقبولة حاليًا «يجب أن يلبّي معايير أشدّ صرامةً»[9]. وبتحليل تعريفي دايفز وستيكر نجد أن من المرجّح أن تلبي أفضل العطور، مثل عطور جان كلود إيلينا أو صوفيا غرويسمان، معيار دايفز «أن تكون ابتكارات مذهلة فريدة»، ومعيار ستيكر «أن تلبي معايير أشدّ صرامةً».

ولكن لا يبدي جميع الفلاسفة الذين يضعون نظريات مركّبة تفاؤلًا شديدًا حول مسألة تضمين كل شيء تقريبًا في الفن (الرفيع)، ومنهم فيلسوف آخر يحمل اسم دايفز، وهو دايفيد دايفز من جامعة ماغيل. يتفق دايفز مع ما سبق من حيث تعريف الفن الرفيع من خلال الجمع بين العناصر الجمالية والسياقية. ولكنه يرى أن هذه التركيبات -بما في ذلك تعريفه- لا تستطيع رسم حدٍّ واضح بين الفن واللافن. يسأل دايفز: «أيجب إذن أن نضمّن في الفن (الرفيع) ممارسات مثل نسج السجّاد، والتزلّج الراقص على الجليد، وتزيين الكعك، وصنع الفخار؟ لطالما اتّخذت هذه الأنشطة موقعًا مبهمًا في هامش عالم الفن، وهذا يعني أن من الخطأ البحث عن الفاصل الواضح بين الفن واللافن في هذا المستوى من التحليل». ومع هذا فإن دايفيد دايفز يرى أيضًا أن عادتنا في عدم تضمين هذه الممارسات في الفنون الرفيعة «تصرف صحيح في عالم فني واضح المعالم كعالمنا»، ما يعني أنه قد يجعل بعض الأنشطة -مثل صناعة العطور- تمكث في «هامش عالم الفن»[10].

(8) انظر مقال (Defining Art and Artworlds) لستيفن دايفز، الصفحة 379.

(9) انظر مقال (Defining Art) لروبرت ستيكر المنشور في كتاب (The Oxford Handbook of Aesthetics) بتحرير جيرالد ليفنسن (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2003)، ص 151

(10) انظر كتاب (Art as Performance) لديفيد دايفز (مطبعة جامعة أكسفورد، 2004)، ص 253.

باستثناء اعتراض ديفيد دايفز على تضمين «الفنون الهامشية» في الفن الرفيع، فإن المنهجيات المركّبة الأخرى التي استعرضناها -سواءٌ كانت تعريفات ستيكر وستيفن دايفز التخييرية، أو الوظائفية الجمالية التي اقترحها إيزمينغر- تميل إلى قبول إدخال أفضل الممارسات الفنية التي كانت مستبعدة حتى الآن مثل تصميم الأزياء أو صناعة العطور في نطاق الفنون (الرفيعة). هل يعني هذا أن الطريق ليس مسدودًا بعد الآن؟ كل ما علينا كي نجعل العطور نوعًا من أنواع الفن الرفيع هو قبول أيٍّ من هذه النظريات الجذّابة المصوغة بحرص. لكن باستثناء توجّه إيزمينغر نحو فرض التبعيّة على الممارسات السياقية لتدخل ضمن الوظيفة الجمالية، لا تدمج أيٌّ من هذه الآراء التخييرية المنهجين الجمالي والسياقي، كل ما تفعله هو أنها تتيح لنا المراوحة بين المنهجين كما نشاء. وبهذا نستطيع تطبيق المعايير الجمالية لتسويغ وصف عطر مثل «حديقة في حوض المتوسط» بأنه عمل فني رفيع، ثم الانتقال إلى المعايير السياقية لاستيعاب الهدف من عطر «قنبلة أنبوبية ثورية» أو الأعمال الفنية الطليعية الأخرى التي لا تهدف في أساسها إلى استثارة استجابة جمالية تقليدية. هذا التسامح الذي تبديه النظريات التخييرية لا يعرف حدودًا، وهي فعلًا تسمح بانضمام كل شيء تقريبًا لمرتبة الفن الرفيع. قد نظنُّ أن تقبّل أكثر من نظرية من نظريات طبيعة الفن (الرفيع) لدخول العطور إلى هذه المكانة أمرٌ محمودٌ، لكن الحقيقة هي أن الانتصار يصبح تافهًا إلى حدٍّ ما إن كانت هذه النظريات تقبل دخول كل شيء. وعلاوة على هذا فإنَّ السماح بدخول كل شيء إلى الفن الرفيع يتطلّب مراجعة جذرية لطرقنا الاعتيادية في التفكير والحديث والتفاعل مع الفنون الراسخة العريقة بشكلٍ قد لا يقبله كثيرٌ من الناس، والسبب هو أن هذا التسامح أزال الفروق بين الفن والترفيه، أو الفن والحِرَف، أو الفن والتصميم. وأنا أرى أن من البدهي ألا تظل هذه الفروقات عاملةً في

شكلها التراتبي التقليدي، لا سيما أنها ترافقها دلالات متحيّزة للفوقية/الدونية، أو تحيّزات حسب الجنس أو العِرق أو الطبقة الاجتماعية التي ارتبطت بها في فترة ما. وفي خاتمة القسم الثالث التي تلي هذا الفصل سوف أقترح مراجعة جذرية لدلالات الفن السامية/المتدنّية، الكبرى/الصغرى، الرفيعة/التطبيقية. ولكن أودّ أولًا أن أتناول طريقًا آخر مختلفًا للخروج من الطريق المسدود، المنهجية الجمالية أم المنهجية السياقية، وهو حلٌّ ملائم برأيي لأنه يحافظ على الفرق بين الفن (الرفيع) والتصميم، دون إسقاط مضامين المرتبة المتحيّزة التي ما زالت ملتصقة بمفهوم «الفن الرفيع».

التناظرات الموضعية، واحتمالية وجود «عطور فنية»

يدعو أستاذ الفلسفة دومينيك لوبيز في كتابه «ما وراء الفن» إلى نبذ محاولة إيجاد تعريف واحد شامل للفن الرفيع أو الفنون الرفيعة (في الحقيقة نادرًا ما يستخدم مصطلح «الفن الرفيع»، فهو يميل إلى مضادّة الفن «باللافن»). يقول لوبيز إن علينا النظر في كل نوع من أنواع الفنون وحده، بدلًا من محاولة تعريف الفن بأكمله. ويتخيّل الأمر كأن أصناف الفنون تطرق بابَ «نادي الفن» كما سمّاه، وأن الطريقة الوحيدة للتحقّق من مؤهلات كل طارق يريد الانضمام هي بمقارنة ممارسات الصنف بممارسات الأصناف الأخرى التي كانت يومًا خارج النادي لكن عضويتها مقبولة الآن عالميًا (مثل: التصوير الفوتوغرافي، وموسيقا الجاز، وتطريز المفارش، وفن الحاسب، إلخ). وسوف نخرج من هذه المقارنة بتناظرات قد تعيننا على الرد على الاعتراضات السياقية لتضمين العطر في الفنون الرفيعة التي واجهتنا في الفصل السابق. ولا ننسى أن التصوير الفوتوغرافي اضطُر إلى إثبات نفسه عبر عقود من الجدال حول أهليته لمكانة الفن الرفيع قبل أن يدخل رسميًا إلى النادي، وحتى بعد كل هذا نجد أن التصوير الفوتوغرافي لا يُعَدُّ كلُّه فنًّا فوتوغرافيًّا رفيعًا.

من الدوافع التي يجدر بها أن تشجّعنا على تطبيق منهجية التناظرات الموضعية هي أن فئة الفنون الرفيعة نفسها ليست ثابتة إلى الأبد، بل تتغيّر باستمرار. كانت القائمة منذ بدأنا استعمال مصطلح «الفن الرفيع» في القرن الثامن عشر تضمّ في أصلها أربعة أو خمسة فنون (الرسم، والنحت، والشعر، والموسيقا، والعمارة)، وكان المنظّرون على اختلاف مشاربهم حتى في ذلك الزمان يضيفون فنًّا أو فنّين إلى القائمة، كالنقش، أو الرقص، أو تصميم الحدائق، أو الخِطابة. وظلّت عضويات النادي في تغير دائم، فأُزيح تصميم الحدائق والخطابة من قوائمَ كثيرةٍ وضعها المنظّرون بحلول نهاية القرن التاسع عشر، بينما حظي النقش ورقص الباليه والرواية بقبول عامٍ لدى الكثيرين، وكان التصوير الفوتوغرافي (الذي أُختُرِع عام 1839م) يطرق الباب. بحلول خمسينيات القرن العشرين كان التصوير الفوتوغرافي والأفلام وموسيقا الجاز مُدرجة في قوائم كثيرة لأنواع الفنون الرفيعة كما أسلفنا، ووقع منذ الستينيات حتى الآن تضخّمٌ واقعي شديد بأعداد ضروب الفنون التي يودّ منظّرو الفن وفلاسفته إدخالها في نطاق الفنون الرفيعة. ويذكر لوبيز شخصيًّا مدى القبول الواسع اليوم لممارسات متنوعة، مثل فنّ الأرض، والفن التركيبي، والفن الأدائي، والموسيقا الشعبية (البوب)، وتطريز المفارش، وفن الشوارع، وفن الحاسب، وألعاب الفيديو، والأغاني المصوّرة، وحتى مجلات القصص المصوّرة (الكوميكس)[11]. وفي ضوء هذا التاريخ، لا غرو إذ يشير لوبيز إلى فئة الفن الرفيع على أنه «عُصبة»؛ وهو مصطلح يلمّح إلى وجود تضمينات طبقية وجنسية وعرقية ظلّت تقاليد الفن الرفيع محمّلة بها حتى وقتٍ قريب[12].

---

(11) انظر كتاب (Beyond Art) لدومينيك لوبيز، الصفحة 116.

(12) للاطلاع على هذا التاريخ وأبعاده الطبقية والاجتماعية والمؤسسية والجنسية، انظر كتاب (The Invention of Art: A Cultural History) للاري شاينر (شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، 2001).

وميزة أخرى من مزايا منهجية التناظرات الموضعية التي ينادي بها لوبيز هي أننا عندما نتوقف عن السعي لإيجاد نظرية واحدة موحَّدة للفن (الرفيع) أو لمجموعة الفنون (الرفيعة)، يكون بمقدورنا تطبيق منهجيات نظرية مختلفة لتأليف نظريات حول كل فن على حدة، أو الجمع بين عناصر من نظريات كانت حتى الآن متعارضة، ولكن على المستوى الموضعي فقط لا غير[13]. وهكذا عندما نتعامل مع كل فن موضعيًا وبمعزل عن بقية الفنون نتفادى التورط بلامنطقية بعض التعريفات العامة المركَّبة التي تسمح لنا بإدخال العطور إلى مصاف الفن الرفيع على أساس الحجة الجمالية، ولكنها تتجاهل ببساطة الحجج السياقية التي تعارض منحها هذه المرتبة. قد يوصلنا تطبيق هذه الاستراتيجية المركَّبة إلى النصر سريعًا، لكنه انتصار رخيص وعلى الأغلب لن يدعم على المدى البعيد شرعية إدخال العطور إلى الفن الرفيع. ما أقترحه هو أن نرى إلى أين تقودنا منهجية لوبيز للتناظرات الموضعية عند تطبيقها على حالة العطور؛ وهذا يعني تحليل الحجج والاستراتيجيات التي استعان بها مناصرو الفنون الأخرى التي كانت يومًا خارج نادي الفن الرفيع ولكنها الآن -على النقيض من العطور- مقبولة ومعترف بها.

أقترح بدايةً أن نقيّم الادعاء القائل إنَّ «العطور فن» في ضوء التمييز الذي يطبّقه غالبًا نقّاد الفن وقيّموه ومؤرِّخوه على التصوير الفوتوغرافي وعلى تطريز المفارش. ولنبدأ بالتصوير الفوتوغرافي. يميِّز كثير من متعهدي الفنون والمؤرِّخين بين عرض ودراسة التصوير الفوتوغرافي على أنه «فن» (مثل عرض المختارات من الصور الملتقطة في الأصل لأغراض غير فنية، كصور الرحلات أو الصور العلمية أو الصور الصحفية)، وعرض ودراسة

(13) انظر كتاب (Beyond Art) لدومينيك لوبيز، الصفحة 126.

الفن الفوتوغرافي (وهي ممارسة فنية «رفيعة» جديدة ومعترف بها، مهمتها استكشاف الإمكانات الجمالية لآليات التصوير الفوتوغرافي، ولها تاريخها وسجل حافل من روّادها وأعمالها الفنية العظيمة).

ولكنّ ثمة معنًى ثانيًا يقصده النقاد ومتعهدو الفنون أحيانًا عندما يتحدثون عن «الفن الفوتوغرافي»: وهو وصف استعمال الفنانين المعاصرين لتقنيات التصوير الفوتوغرافية دون أن يكون اهتمامهم منصبًّا على استكشاف التصوير الفوتوغرافي وتطويره ليكون فنًّا مستقلًّا، بل على استغلاله بصفته مجرد مكوّن من مكونات أعمالهم الفنية المفاهيمية أو التركيبية. تسمّي المنظِّرة لوسي ساوتر النوع الأول من الفن الفوتوغرافي «الحداثي» أو «الفن الفوتوغرافي الرفيع»، أما الثاني فتسمّيه «ما بعد الحداثي» أو «الفن الفوتوغرافي المعاصر». والفرق أن الفن الفوتوغرافي في مسلكه الحداثي الرفيع يضفي أهمية بالغة على القيم الشكلية والتعبيرية والإجادة التقنية (مثل أعمال المصوّر إدوارد ويستن Edward Weston)، بينما يرفض توجه ما بعد الحداثة أو المعاصر في التصوير الفوتوغرافي غالبًا هذه القيم من ابتكار الجديد وإتقان الحرفة والتعبير الشخصي، ويُؤثر عليها إبراز الأفكار والنقد الاجتماعي (مثل أعمال المصوّر أندريس سيرانو Andreas Serrano). ويختلف المسلكان كذلك من جوانب عملية: فالحداثيون يسمّون أنفسهم «مصوّرين فوتوغرافيين» ويعرضون أعمالهم في معارض مختصة بالفن الفوتوغرافي الرفيع، في حين يسمّي ما بعد الحداثيون أنفسهم «فنّانين» يدخلون التصوير الفوتوغرافي أحيانًا في أعمالهم، ويعرضونها في المعارض الفنية المعاصرة. ومع ذلك فإن ساوتر تؤكد أن المسلكين اختلطا وامتزجا مرارًا وتكرارًا لا سيما في السنوات الأخيرة. ومثال هذا أعمال المصوّر جيف وول (Jeff Wall) الذي ينتقد الفن الفوتوغرافي

الحداثي الرفيع، وغالبًا ما يبتكر لوحات تعبيرية ضخمة ومنسّقة، ويعرضها في صناديق ضوئية لاستكشاف طبيعة عرض الفن. ومع هذا فهو يراعي بشدة الاعتبارات الشكلية والقيمة الإنتاجية العالية التي كانت وما زالت من عناصر الفن الفوتوغرافي الحداثي[14].

ما زالت الفروقات بين تقدير صورة ملتقطة لأغراض عملية «على أنها فن» وتقدير أيٍّ من نوعَي «الفن الفوتوغرافي» التي ذكرناها تترك للتأويل والتخمين حيّزًا واسعًا في الحالات التي لا يمكن البتّ فيها، لكني أؤمن أن الفروقات تثري رؤيتنا حول الادعاء أنّ «العطر فن». حاول المعرض العطري الذي أُقيم في متحف الفنون والتصميم بعنوان «فن الرائحة: 1889-2012» بكلّ وضوح تقديم «العطور بصفتها فنًّا»، رغم أن القيّم على المعرض قدّمها كأنما «الفن العطري» فنٌّ قائمٌ ومشهود، وهو الذي كذلك وصف العطور المعروضة بأنها تحف فنية عريقة، وأطلق في سبيل وصفها تشبيهات تاريخية متخيلة ومتناظرة مع الفنون البصرية. لكن بالطبع لم يمكن ثمة موروث فني تاريخي ولا ممارسة تطبيقية للفن الفوتوغرافي. ولنقارن هنا الأمر بعمل الفنانة ليزا كيرك «قنبلة أنبوبية ثورية» لينكشف لنا المزيد. لا يمكن اعتبار عمل «قنبلة أنبوبية ثورية» فنًّا عطريًّا إلا وفقًا للمعنى الثاني من «تقدير الفن الفوتوغرافي»، كما نعد أعمال أندريس سيرانو نماذج للفن الفوتوغرافي. وفي غالبية أعمال سيرانو نلاحظ أنه غير مهتم باستكشاف إمكانات العدسة الفوتوغرافية ولا في تطوير هذا الفن، بل باستعمال الصور في أعمال فنية مفاهيمية. كذلك فعلت كيرك عندما طلبت تصميم عطر لعملها «قنبلة أنبوبية ثورية»، فكان هذا العطر مجرد

(14) انظر كتاب (Why Art Photography?) للوسي ساوتر (لندن: روتليدج، 2013)، الصفحات 1-12، وكتاب (Art Photography Now) لسوزان برايت (لندن، تيمز آند هدسن، 2011)، الصفحات 7-17

عنصر ناقل في عملٍ فنيّ يجمع بين المنهجين المفاهيمي والتركيبي، ولم تكن محاولة من الفنانة لاستكشاف إمكانات العطر بصفته نوعًا فنيًّا مستقلًّا.

إذن كيف ننتقل من عرض العطور التجارية على أنها فن إلى تأسيس ممارسة سديدة نظريًّا لتركيب **العطور الفنية** وتذوقها؟ إنه لمن العسير إيجاد تناظرات أو منهجيات تحقق هذا القبول المنشود للعطور في مصاف الفنون الرفيعة؛ أصعب بكثير من إيجاد تناظرات لقبول التصوير الفوتوغرافي أو تطريز المفارش، والسبب هو أن هذين الفنين متناظران مع الرسم على أساس اعتمادهما جميعًا على حاسة البصر. ولكن في حالة العطور فلا نجد متناظرًا يناسبها لأنه لا يوجد فنٌّ موجه لحاسة الشم. حتى الفئة التي أطلقنا عليها اسم «الفن الرائحي» أو «الفن الشَّمّيّ» ليس فيها تناظرات كافية كالتي يقترحها لويز، لأن معظمها كما رأينا هي أعمال هجينة، ولأن «الفن الشَّمّيّ» ليس معترفًا به في كل مكان. وعليه فمن الأرجح أننا سنضطر إلى استقراء تناظرات جزئية مع عدد من الفنون القائمة فعليًّا، وأن نرسم مسالك متعددة أيضًا يمكن للعطور اتباعها للوصول إلى مكانة الفن الرفيع.

بالرجوع إلى قائمة الفنون الرفيعة التقليدية الرئيسة التي قد ترشدنا إلى الطريق لترقية العطور إلى الفنون الرفيعة نجد أن الموسيقا هي فورًا أول ما يسترعي انتباهنا لسببين: أن تركيب العطور يستعمل بعض المفاهيم الموسيقية (التوليفة، والنوتات، والمجموعات)، وأن العطور تواجه مسائل نقدية شبيهة لما تواجهه الموسيقا (مسألة إعادة إنتاج العمل الأصلي، ومسألة النوع مقابل الرمز). بل إن التشابه يطال الأصوات والروائح (من حيث تعاقبيتها، وتلاشيها، وخفائها)، وطريقة العرض (يُعرض الفن الرائحي/ الشمي والفن الصوتي أساسًا في المعارض والمتاحف). ومع هذا فقد تكون «الموسيقا» فئة أوسع من أن نستطيع مقارنتها بالعطور. وعلى أيِّ حال، لم

تشقّ الموسيقا في انضمامها إلى نطاق الفنون الرفيعة، فهي من الأعضاء المؤسسين لهذا الكيان، وعليه فلا يمكن أن نتّخذ من سيرتها وتاريخها نموذجًا يرشدنا لكيفية إدخال ممارسات جديدة إلى هذا النادي، ما يضطرني إلى الالتفات إلى تناظرات مع فنون لا شك في أنها كان تقف خارجه يومًا، حتى استطاعت أن تتبوّأ مكانًا فيه.

ولنعد إلى الحديث عن التصوير الفوتوغرافي. استشهد أولئك الذين استبعدوا التصوير الفوتوغرافي من الفنون الرفيعة أول الأمر بالحجج الآتية: قيل أولًا إن تقنية آلة التصوير هي التي تقوم بأغلب العمل، فالتصوير إذن حرفة تقنية في أصلها. لا حنكة فيها ولا مخيّلة كالتي تظهر في أفضل اللوحات والمنحوتات. يقول المصوّر الرائد ألفريد ستيغليتز (Alfred Stieglitz) إن التصوير في يد حرفي ما هو إلا نسخٌ ميكانيكي، ولكن بين يدي فنان مبدع تنطق العدسة «بما تريد أن تقول، وكيف تريد أن تقوله»[15]. وكانت هذه هي الحجة الجمالية التي استعنّا بها في الفصل السابق لتأكيد وجود جانب معرفي وآخر تعبيري لصناعة أي عطر. أما الحجج الأخرى التي جُوبِهَ بها التصوير الفوتوغرافي فهي مماثلة للحجج السياقية التي أوردناها في سياق عرض الحجج المناهضة لاعتبار العطور فنًّا رفيعًا: ألا وهي أن الصور الفوتوغرافية تُنتَج بأعداد كبيرة، وأنها تُصنَع وتُباع لأغراض وظيفية. فكان رد المنادين بمنح التصوير مرتبة فنية أنْ أشاروا إلى أمثلة من الأعمال التصويرية لرسّامين عظام مثل رامبرانت كانت غالبًا تُنتج بنسخ كثيرة، وأن من الممكن إنتاج عدد محدود من الصور الفوتوغرافية الفنية التي يقصد منها مصوّرها عرضها لتأمّل الزائرين في المعارض أو المتاحف الفنية، كما يُفعل باللوحات المرسومة، لا أن تُستعمل لأغراض عملية. وبالمثل نستطيع

(15) انظر مقال (Pictorial Photography) لألفريد ستيغليتز المنشور في كتاب (Photography: Essays and Images) بتحرير بومانت نيوهول (نيويورك: متحف الفن المعاصر، 1980)، ص 164.

أن نرد في حالة العطور برد مماثل على الحجتين، أي إنَّ باستطاعة مبتكر العطر إنتاجه بأعداد محدودة وبنيّة عرضها في سياق معرض أو متحف فني، لا أن تُعرض في حملة تجارية.

ذكرنا في الفصل السابق عدة فنانين، ومنهم صانع عطور محترف مبدع، كان قد بدأ بابتكار عطور بقصد أن يراها الناس على أنها أعمال فنية، وعرضت فعلًا في مؤسسات مخصصة للفن الرفيع. ونعني كريستوف لودوميل الذي ابتكر عطورًا فنية وعرضها في أوانٍ رائحية في معارض فنية في برلين ونيويورك. وأنا مؤمن أن هذه الأعمال بشارة على ولادة فئة العطور الفنية التي تشبه بدايات التصوير الفوتوغرافي الفني. يرفع زائر المعرض أو مشتري العمل الغطاء عن آنية مقعَرة ليشم الرائحة المنبعثة من قطع طباشير فيها، ويدخل في حالة تأملية. فهذه الروائح المنبعثة هي قطعًا نتاج ممارسات التركيب العطري، ولكنها مركّبة بنيّة تقديمها بصفتها أعمالًا فنية تُعرض في سياق المؤسسات الفنية. وقد صُممت هذه التركيبات العطرية المدمجة في القطع الطباشيرية داخل الآنية بطريقة محاكية للتركيبات العطرية العادية ولها أسماؤها. ولكن هذه العطور ليست كي يضعها الناس على أجسادهم، بل هي خالصة للمتعة المستقاة من سماتها الشكلية والتعبيرية. ولا تبيع المعارض التي تمثّل لودوميل قوارير من العطور (والحقيقة أن معظم روائحها لا يمكن أن يتطيّب بها أي شخص على أيّ حال)، بل يعرض لودوميل على مشتري العمل ضمانة بإعادة ملء العطر. وكل قارورة معها آنية مختومة ومؤرّخة وشهادة تصديق على الملكية. اتّبع لودوميل بذلك الإجراءات الاعتيادية في ابتكار اللوحات الفنية أو الصور الفوتوغرافية الفنية: فهو يبيع أعماله الفنية الشمية المعدودة المحدودة لجامعي التحف الفنية.

لنصرف أنظارنا الآن إلى تناظرات مختلفة مأخوذة من تاريخ فن التطريز على المفارش (art quilt). عرض متحف وتني للفن الأمريكي في عام 1971م مجموعة من المفارش التقليدية التي صنعها أفراد طائفة الأميش، بغية إبراز التشابه الشكليّ الشديد لتصاميمها مع التجريدية الهندسية في اللوحات التشكيلية الحداثية. كان تطريز المفارش في ذلك الوقت حرفةً نسوية أو فنًّا تزيينيًا، بيد أن فكرة اعتبار تطريز المفارش لونًا فنًّا انتشرت بسرعة فائقة، وساعد على انتشارها وقبولها طبعًا الحركة النسوية في السبعينيات التي كانت توجّه انتقادًا حادًّا للمجتمع الفني لإقصائه الرسّامات والنحاتات من تاريخ الفن وتغييب المرأة في متاحف الفنون. وما إن حلّت نهاية ذاك العقد حتى كان الكثير من النقاد ومتعهدي الفنون يفرّقون بين عرض المفارش المطرّزة على أنها فنٌّ -كما فعل متحف وتني- وبين «المفارش الفنية» وهي القطع التي ابتكرها الفنانون لغرض واحد وهو عرضها على جدران المعارض والمتاحف الفنية (رغم إمكانية إدخال بعض المفارش المطرّزة التقليدية المختارة إلى تاريخ فن التطريز ومعارضه)[16].

يجب أن نوضّح هنا أن الحجج التي أسهمت في ظهور فن التطريز لم تكن كلها تتمحور حول نقد النظام البطريركي الذكوري، بل على حجج جمالية تحتفي بإمكانات تطريز المفارش الشكلية والتعبيرية، مع تكرار وجود فوارق سياقية بين المفارش التقليدية والمطرّزة الفنية، منها أن الفنانين غالبًا ما يطرّزون المفارش بأحجام أصغر بكثير من الحجم الطبيعي، فلا يمكن أن يظن أحدٌ أن من الممكن استعمالها لتغطية الشخص في سريره. ويحقق صغر الحجم هذا هدفًا آخر وهو تسهيل عرضها معلّقةً على جدران المعارض،

(16) انظر كتاب (Perspectives: Art, Craft, Design & the Studio Quilt) لكارولين دوسي وأيمي شيل (لنكن-نبراسكا: المركز والمتحف العالمي لدراسة تطريز المفارش ، 2009)، الصفحات 6-7، وكتاب (Contemporary Quilt Art: An Introduction and Guide) لكيت لنكاوسكي (بلومنغتن: مطبعة جامعة إنديانا، 2008)، الصفحات 9-11.

فيراها الجمهور كما يرون اللوحات المرسومة. وهذا ييسر التمييز بين «المفارش المطرّزة الفنية» وغالبية المفارش التي يصنعها فنانون غير محترفون، ممن يستلهمون عادةً تصاميمهم من الأنماط التقليدية، ويصنعون المفارش للاستعمال في المنزل أو لعرضها في بعض المنافسات التقليدية للتطريز، فيكون الحكم عادةً قائمًا على حرفية العمل وإجادة الحياكة.

لو سيّرنا ممارسات تركيب العطور الفنية على نهج ممارسات التطريز الفني فسوف نخلق حيّزًا من التحرُّر السياقي من القيود الشكلية والوظيفية التقليدية. أي بدلًا من أن تكون معايير التركيبة العطرية قابلية الشخص لاستخدامها لتعطير نفسه أو تحفيزها للإحساس بالمتعة والتناغم والجمال، قد تميل العطور الفنية إلى استعمال روائح يُقصد منها تذوّقها لأنها تجمع بين التعقيد التركيبي المبتكر والطاقة التعبيرية والرمزية التي تقوّض توقعات المتلقين حول ما يجب أن تكون العطور عليه. ورأينا في الفصل السابق أمثلة على عطور مختصة تتماهى مع هذا الطموح، وذكرنا أن ثمة شغوفين بالعطور يجمعون هذه الروائح لا لأنهم يريدون فقط التعطّر بها، بل لأنهم يجدون في تعقيد تركيبها وجرأتها متعةً.

ما الخطوة التالية إذن للعطور الفنية إن كنا نقتفي أثر بزوغ التطريز الفني؟ الجواب يكمُن في سلسلة أخرى من أعمال كريستوف لودوميل. سنحت لي الفرصة في ربيع عام 2017م بزيارة معرض لودوميل الذي حمل اسم «فوق الحادي والعشرين» (Over 21) الذي ذكرته في تمهيد الكتاب في معرض ديلون أند لي. كانت الغرفة الرئيسة في المعرض تحوي طاولة طعام طويلة معدّة باثني عشر مفرشًا أسود، ولكن بدلًا من وضع أطباق على هذه المفارش وضع لودوميل حاويات كبيرة من الألمنيوم معبّأة بالروائح، وفي قمة كل حاوية فتحة صغيرة، وبدلًا من أدوات المائدة وضع قطعًا من الورق

النشاف ليغمسها الحاضرون في الحاويات. وُزّعت قوائم طعام تحمل عنوان كل عمل وبعض المعلومات عن مكوّنات العطر وتوافره وسعره حسب القارورة الحاوية له (مربعات الرائحة التي يستعملها لودوميل أو أوانٍ مقعّرة أو غير ذلك). من العطور المعروضة مثلًا: «ملوك وملكات الجِلد» (2013م) (وموصوف بأنه «منقوع منزلي من العنبر الخام»)، «الفيل المستثار» (2007م) («جزيئات هذه الرائحة حيوانية بعض الشيء، ولكن بنفحة من العشب والعسل والخزامى ونبات المستحية [الميموزا]»)، «الجنية الخضراء في تشيلسي» (2017م) («شراب الأفسنتين المعروف باسم الجنية الخضراء ... مخلوط وفقًا لوصفات فرنسية مع اليانسون والشمّر وذرّة من الكزبرة»). قضيتُ وقتًا طويلًا من سنوات عمري أنظر إلى اللوحات والصور الفوتوغرافية والمنحوتات والأعمال التركيبية في المعارض والمتاحف، ولكني أحسست في تلك الزيارة بأنني مررتُ بتجربة جمالية محفّزة للفكر ودافعة للتأمّل العميق. وأرى أني تلقّيت أعمال لودوميل هذه على المستوى التجريبي البحت كما أتلقى الأعمال الفنية المعاصرة، لا تقلّ أبدًا عن أي شيء رأيته أو سمعته في المحافل الفنية الأخرى.

لو اقتفى المهتمون من صنّاع العطور آثار لودوميل، ولو بدأت الأوساط الفنية من معارض ونقاد وفنانين ورعاة بارتياد المؤسسات الفنية للاطلاع على هذه الأعمال، سوف تظهر ممارسة مميزة لفن العطور شبيهة بفن التصوير وفن التطريز. وبعد تأسيس عماد فن العطور وفصله عن ممارسات العطارة التجارية، يمكن عندئذ دمج بعض العطور التقليدية المختارة في تاريخ العطور الفنية وعروضها -كما فعلنا بتاريخ فن التصوير وفن التطريز- بناءً على خواصها الشكلية والتعبيرية الفريدة (وهذا ما كان يسعى إلى تحقيقه معرض «فن الرائحة: 1889-2012»). وقد شرعت مؤسسات مختصة مثل متحف العطور في غراس بفرنسا، ومؤسسة (Osmothèque)

في فرساي بإنشاء أرشيفات هي بذرة الاحتفاظ بهذا التاريخ. وفي الوقت نفسه أُفتتحت مؤسسات تعليمية لتثقيف العامة حول صناعة العطور، مثل معهد لوس أنجليس للفنون الشمية، ومتحف العطور في باريس الذي أنشئ عام 2016م[17].

لا نخدع أنفسنا بالقول إن ظهور ممارسات مؤسسية لابتكار العطور الفنية وتذوقها بما يميّزها عن العطور العادية أمر يسير أو أنه سيتم بين ليلة وضحاها، ففن التصوير الفوتوغرافي استغرق خمسين سنة ليلقى القبول لدى العامة، أما فن التطريز فأقل من عشر سنوات. لكن العطور تواجه حكمًا مجحفًا بالسطحية والإغواء الكاذب، ومن الجهل والنبذ المسبق لكل ما له علاقة بالروائح عامةً. ومع هذا أجد نفسي أتصوّر أن ينظّم الناس طقوسًا اجتماعية على نهج مراسم الكودو اليابانية، حيث يجتمع عشّاق العطور ومتذوقو لذّتها فيمرّرون فيما بينهم عطورًا مختصة لتأمّل عبيرها والتعرف على مقاديرها.

العطور الفنية والفن الرائحي والعطور الاعتيادية

في الختام فلننظر كيف أبلت منهجية التناظرات الموضعية في أداء مهمتها للخروج من الطريق المسدود، بعد أن لم تسعفنا الحجة الفلسفية المدافعة عن حق العطور الفاخرة المعقّدة في المكانة الفنية الرفيعة، ولا الحجة السياقية المناهضة لهذا الادعاء. ولنتذكر أن ما دفعنا إلى منهجية التناظرات مع فن التصوير وفن التطريز هو أن التعريفات المركّبة للفن الرفيع إما تقبل بدخول أي ممارسة مهما كانت إلى وسط الفن الرفيع، أو تتجاهل الحجج السياقية، فتغلق على العطور مسار الفنون وتقودها إلى

(17) أغلق المتحف أبوابه بسبب بعض المشكلات المادية، وهذا من أشد ما يؤسف عليه، لأن معروضاته التي سررت بزيارتها صيف عام 2018م كانت فرصًا تعليمية ابتكارية بديعة التصميم

مسار التصميم. صحيح أن منهجية التناظرات الموضعية التي طرحها لوبيز أجابت عن كثير من الحجج السياقية ضد منح العطور مرتبة الفن الرفيع، لكن ظهرت فيها نقطة ضعف واحدة: أنها فتحت الطريق المسدود من خلال تقسيم العطور إلى صنفين: أقلية محدودة من العطور التي يمكن أن تُعدَّ فنّية، وأغلبية عظيمة من العطور الاعتيادية، وهذا الصنف الثاني ما زال محسوبًا على فئة التصميم وليس الفن. ولكن قبل أن نتسرّع بالاستنتاج أن هذا التقسيم عثرة في طريق المنادين بتذوّق ثقافي وفني أكبر لأفضل العطور، يجب أن نسأل أنفسنا أين يقع هذا الصنف الفني الجديد وهو العطور الفنية -إن كُتب له الخروج إلى النور-؟ وما علاقته بالأعمال الشمية أو الرائحية الهجينة من جهة، والعطور الاعتيادية المنتمية إلى فن التصميم من جهة أخرى؟

لن تكون العطور الفنية -كما تصوّرناها في نموذج فن التصوير الفوتوغرافي أو فن التطريز- أعمالًا هجينة مثل الأغلبية العظمى من الأعمال الفنية الشمية؛ أي إنَّ الروائح في العطور الفنية ستحظى بالهيمنة على التجربة التأملية، وستُعَدُّ بنفسها عملًا فنيًا، ولن تقوم بدور مساند لخامة أخرى. وهذا ما يتّضح في أعمال لودوميل الأخيرة التي عرضها في المربعات أو الأواني الرائحية. والشرط الثاني في تسمية عمل ما عطرًا فنيًا هو محافظته على الروابط التي تصله بفنِّ تركيب العطور التاريخي، كما ظلّ فنُّ تطريز المفارش محافظًا على علاقته بفن التطريز التاريخي، وكما ظلّ فنُّ التصوير الفوتوغرافي محافِظًا على صلته واندماجه بالاستعمالات المتنوعة للتصوير لأغراض توثيقية أو تجارية أو ترويجية. ولربما يجدر بالمرء النظر إلى بروز العطور الفنية على أنه امتداد تجريبي للعطور المختصة التي يبتاعها الشغوفون بالعطور ويستمتعون برائحتها دون أن يضعوا في حسبانهم ما إذا كانوا قادرين على التطيب بها.

وبهذا لن نضع حدًّا قاطعًا فاصلًا بين أعمال العطور الفنية (مثل عطر «قنبلة أنبوبية ثورية» لليزا كيرك) وأعمال الفن الشَّمّيّ الهجينة (مثل عمل «بورتريهات ذاتية بالرائحة» لكلارا أورسيتي)، لا سيما أن الصنفين سيعرضان ويتداولان في مؤسسات الفن المعاصر. هذا التداخل شبيه بالتداخل بين النوعين الأول والثاني من فن التصوير الفوتوغرافي، حيث يكمُن الفرق أحيانًا في مدى إخضاع التطوّرات الأسلوبية والإحالات التاريخية للصورة إلى الأهداف الفنية، مثل الأهداف المفاهيمية. مثلًا، لا نجد في عملي كيرك وأورسيتي عطورًا فيها تطور أسلوبي أو إحالة تاريخية إلى عطور أخرى، ولكن نجدها بارزةً في أعمال لودوميل التي يعرض عطورها في المربعات والأواني الرائحية.

وماذا عن العطور الاعتيادية التي يشتريها الناس ليتعطّروا بها؟ إن قبول ظهور لون فني جديد باسم «العطور الفنية» يستدعي بالضرورة أن نحصر بقية العطور «الاعتيادية» في مرتبة فن التصميم، حالها كحال تصميم الأزياء والأثاث والسيارات وخلافها. ولا أريد أن يقنط صانعو العطور وعشّاقها من أن هذه النتيجة ليست في صالح سعيهم لتحقيق المكانة الثقافية التي تستحقها أفضل العطور الفاخرة، إلا إذا قبلنا طبعًا بالقطبية التراتيبية التقليدية التي تعزل الفنون «الرفيعة» عن بقية الفنون ومنها فن التصميم، بل ترفع الفن الرفيع ثقافيًا وتخيّليًا فوق الجميع. قد يكون أحد الحلول لمسألة مكانة العطور الاعتيادية الفاخرة المصمّمة للتعطّر في عالم الفن هو أن نتّبع أحد التعريفات المركّبة للفن (الرفيع) التي أوردتها في مستهلّ هذا الفصل: الوظائفية الجمالية التي اقترحها إيزمينغر، أو التعريفات التخييرية التي وضعها روبرت ستيكر وستيفن دايفز، اللذان يسمحان بدخول أي ممارسات «متميزة وفريدة» إلى الفن الرفيع، سواءٌ كانت من الأزياء أو الأثاث أو السيارات، فلا شك إذن أنّ ثمة متّسعًا في هذا

التعريف للعطور. ورغم تفهّمي لهذه المنهجيات المركبة فإنّي أرى أنها تعزّز وبكل يسرٍ القطبيات التقليدية المتحيّزة من رفيع/متدنٍ، وكبرى/صغرى، من خلال اقتراحها إمكانية «ترقية» بضع الممارسات من مرتبة التصميم إلى مرتبة الفن الرفيع، تاركةً بقية الممارسات في المجهول. ولهذا أنا مستعد لتقبّل أي منهجية مركبة إذا كانت مطروحة في سياق منظور لاتراتبي لكل أطياف أنواع الفنون، خاصةً في العلاقة بين الفن الرفيع وفن التصميم. وسوف أقترح طريقة لوضع منهجية كهذه في الخاتمة التالية بعنوان «مقارنة بين الفن الحروفن التصميم»، وإن كان طرح منظور لاتراتبي خارج نطاق هذا الكتاب.

خاتمة

مقارنة بين الفن الحروفن التصميم

أعتقد أن المنظور اللاتراتيبي الذي سأطرحه لعلاقة الفن الرفيع والتصميم في إطار الفنون كافة سيثير اهتمام المنظرين الجماليين وفلاسفة الفن، وسوف يهدّئ مخاوف المعجبين بأكثر العطور تعقيدًا وأرفعها قيمة جمالية، الذين ربما قد يئسوا من عدم منحي العطورَ تلك المرتبةَ العالية التي يرون أن صفة «الفن الرفيع» تُحقِّقها لها. ولن أزيد على التعريفات بتعريف جديد، لا للفن (الرفيع) ولا لفن التصميم، بحيث يحتوي على اشتراطات كافية، بل سأتناول بعض الخواص المحددة التي تميّز أحدهما عن الآخر وفي الوقت عينه تسمح بخلق استمرارية تفضي إلى دمج الاثنين في بعض الحالات بنجاح.

رغم أن صناعة العطور التقليدية -مثل صناعة الأزياء- تنتج في بعض الأحيان أعمالًا مرضية جماليًا ومستحقة للاحترام الثقافي الذي تحوز عليه أعمال الفن الرفيع، فإنّ من وجهة نظري أنّ الممارسات المتّبعة في صناعة العطور تجعلها صنفًا مختلفًا عن الممارسات المتَبعة في الفن الشَّمّيّ أو الرائحي المعاصر، التي تتضمن تهجين الروائح مع الأشكال الفنية المفاهيمية أو الأدائية أو التركيبية المعروضة في المعارض والمتاحف. والفارق الرئيس بين ممارسات صناعة العطور الاعتيادية وممارسات ابتكارفن شمي (ويتضمن

هذا العطور الفنية) هو أن صناعة العطور الاعتيادية تتماهى مع ممارسات تصميم المنتجات في افتراض واحد بسيط ولكنه محوري معياريًا: يجب أن تلبي العطور الاعتيادية الاحتياجات الوظيفية والرمزية المنطوية في عملية تزيين الجسد. وهذا ما يؤكّده المؤلفان غلين بارسنز وجاين فورسي، كلٌّ في كتابه حول فلسفة التصميم، أن الوظيفية العملية هي المعيار الأساس من بين جميع المعايير التي تميّز بين ممارسة فن التصميم والفن الرفيع[1]. وضع بارسنز تعريفًا مصوغًا بعناية للتصميم، وهو: «الحل المتعمد لأي مشكلة بابتكار خطط لإنشاء شيء جديد». وإن أكثر ما يثير الاهتمام في سياق هذا الكتاب هو تطبيق بارسنز لمعطيات هذا التعريف من خلال عقد مقارنات بين ممارسة التصميم وممارسات أخرى مشابهة، منها الفن (الرفيع)[2].

يفرّق بارسنز أولًا بين التصميم بصفته ممارسة يضطلع بها محترفون ذوو خبرة وتدريب في المجال (فن التصميم)، والتصميم بمعناه العام، وهو النشاط المعرفي الذي يستعين به كل الناس بمختلف مهنهم، من المشرّعين الذين «يصمّمون» القوانين قبل سنّها إلى العلماء الذي «يصمّمون» التجارب قبل إجرائها. وهذه فكرة مهمة تحاكي تشديدي على ضرورة التفريق بين الفنون الرفيعة والفنون التطبيقية. ومن أقرب ممارسات التصميم العام التي لا حصر لها في المجتمع الحديث إلى الدخول في حيّز فن التصميم هو الهندسة. يصمم المهندسون في هذا العالم الصناعي الحديث «دواخل» الآلات أو العناصر الإنشائية من الجسور والمباني، ولكن المصممين المحترفين -مثل المعماريين- هم من يركّزون على الجوانب الجمالية، من أسطح وأشكال وأحجام وواجهة المستخدم، وتَعني واجهة المستخدم غالبًا

(1) انظر كتاب (The Philosophy of Design) لغلين بارسنز (بولتي برس، 2015)، الصفحات 11-12، وتعقد جاين فورسي مقارنات ممتعة بين التصميم والفن، وبين التصميم والحرفة اليدوية في كتابها (The Aesthetics of Design) (مطبعة جامعة أكسفورد، 2013)، ص 23-66.

(2) انظر كتاب (The Philosophy of Design) لغلين بارسنز، الصفحات 11-12، 21-23.

ييسر استعمال الشيء المصمم ومراعاته للأمان والسلامة. يؤكّد بارسنز على فارقين جوهريين بين الفن (الرفيع) والتصميم. أولًا، إن أكثر ما يُعنى به الفنانون العاملون في عالم الفن هو مساعدتنا على فهم العالم من حولنا وتأويله بطرقٍ قد تفضي بنا إلى تغييره، ولكن تغيير العالم ليس فرضًا على الفنانين ولا يجب عليهم قسرًا فعل ذلك. أما المصممون فملزمون بالتزام واحد وهو تغيير العالم من خلال التخطيط لابتكار أشياء جديدة أو بإعادة ترتيب أشياء موجودة فعلًا. ثانيًا، الفنانون يعبّرون أساسًا عن أنفسهم من خلال أعمالهم، حتى لو عبّروا عن أنفسهم نيابةً عنّا، ولكن التعبير عن النفس لدى المصممين أمرٌ ثانويّ غالبًا، والأهم منه هو ابتكار شيء يؤدّي الوظيفة المرجوّة منه على أتم شكل، والتي قد تكون تزيينية أو رمزية أو عملية في أضيق معانيها. ولهذا نلاحظ أن بارسنز يصف المصمم بأنه «مكبّلٌ» مقارنةً بحرية الفنان التي لا تعرف حدًّا[3]. ربما تكون كلمة «مكبل» وصفًا مبالغًا فيه للقيود التي يجب ألا يتجاوزها المصمم مقارنةً بالحرية النسبية التي يتمتع بها الفنان. حتى كلمة «قيود» قد لا تكون ملائمة لأنها توحي بطغيان عوامل خارجية مفروضة على المصمم، في حين أن الحقيقة هي أن أفضل المصممين بطبيعة الحال يبادرون إلى مراعاة سلامة المستخدمين وصحتهم ورضاهم عن العناصر الجمالية للشيء المبتكر. ولهذا أفضّل أن أسمّي فن التصميم «الفن التجاوبي»، لأنه يتجاوب مع احتياجات المستخدمين المتنوعة ومع الاشتراطات الاجتماعية والاقتصادية. وعليه فإن على المصمم مسؤولية تجاه المجتمع قد يختار الفنان أن يلتزم بها، ولكنه ليس مجبرًا على ذلك.

لننظر الآن إلى صناعة العطور الاعتيادية من منظور تصميم المنتجات، بعد وضع هذين الفارقين بعين الاعتبار. صحيح أن الأثر الجمالي للعطر

(3) المرجع السابق، الصفحة 107.

المصمم مهم، ولكن عند تصميم العطور الاعتيادية -سواءٌ أكانت تجارية أم مختصة- يجب أن تُلبي العطور معايير عملية محددة ذات علاقة بقدرة المشتري على التعطّر بها. فصانع العطر يضع في اعتباره إرضاء العميل جماليًّا، من حيث تحقيق التوازن الصحيح بين تلاشي العطر وثباته، وتجنب الروائح المؤذية أو الكريهة المقزّزة[4]. وأتحدث هنا عن الروائح الكريهة المقزّزة لأفرّق بينها وما تسمّيه الفيلسوفة كارولين كورزماير «التقزّز الجمالي»، وهو قدرة الاستجابة العاطفية السلبية أحيانًا على تأدية دور محوري في التجارب الجمالية الإيجابية[5]. رغم أن الكثير من العطور المختصة تتبارى في تحدي الحواس وتستفيد من مزايا «التقزز الجمالي»، فإن الروائح المنفرة تمامًا من أول نفحة ليست طبعًا قابلة للتسويق لا بصفتها عطرًا تجاريًّا ولا مختصًّا. ولهذا فإن معظم صنّاع العطور الذين يصممون العطور التجارية أو المختصة اليوم أقرب إلى مصمّمي الأزياء أو المنتجات التجارية الذين تملي عليهم معايير مهنتهم مراعاة احتياجات العملاء والمستخدمين ورغباتهم، مما هم إلى الفنانين المعاصرين الأحرار في صنع أو استعمال أي شيء، بأيّ طريقة ولأي سبب، مع أن هذه الحرية تتطلب أحيانًا الحصول على إذن بصنع أو عمل شيء يخدم أغراضًا عملية أو سياسية[6]. ومن هذا المنظور، فمن الأدقّ وصفيًّا تسمية الممارسات الفنية (الرفيعة) المعاصرة «الفنون الحرّة»، وليست الفنون الرفيعة ولا السامية ولا الكبرى، لما لهذه الصفات من إيحاءات مضلّلة عن مكانة العمل ودلالتها على تراتيبية اجتماعية وجنسية باتت من الأزمان الماضية. وهذا يعني بطبيعة الحال أن يدخل هذا المصطلح في اللغات الأوروبية الأخرى، فنقول «الفنون الحرّة» بدلًا من المصطلحات

(4) انظر كتاب (Perfume: The Alchemy of Scent) لجان كلود إيلينا، الصفحة 41

(5) انظر كتاب (Savouring Disgust) لكارولين كورزماير، الصفحات 3-4، 30-31، 68-70

(6) وبالطبع تتداخل الممارسات المصنّفة تحت الفن الرفيع وتحت التصميم تاريخيًّا مع تلك المصنّفة تحت الفن المعماري.

الأخرى التي تعني «الفنون الجميلة»، مثل: (beaux arts, schöne künste, belle arte, bellas artes).

إذن ليس بين الفنون الرفيعة أو «الحرّة» والفنون التصميمية أو «التجاوبية» حد فاصل يعزل ما يتضمنانه، بل هي منطقة حدودية انتقالية، لأن ما يفرّق بينهما هي معايير الممارسة وليست قواعد ثابتة. فيمكن أن نقول عن ابتكار المصمم فيليب ستارك (Philippe Starck) مثلًا (Juicy Salif) الشهير، وهي عصّارة أحماض منحوتة فنيًا لكنها غير عملية، أنه عمد فيها إلى تقليل القيود المعيارية العملية، ولكن الأهم من هذا أنه انتقل إلى موضع الفنان العصري لأنه قدّم القدرة التعبيرية للقطعة وشكلها الجمالي على تأديتها لوظيفتها. والعكس ما فعلته الفنانة آندريا زيتل (Andrea Zittel)، صاحبة خط الإنتاج (A- Z) الذي تنتج منه الأثاث والملابس وغيرها، قد تنتقل إلى موضع المصمم بابتكارها أعمالًا هجينة سمّاها الناقد الفني ألكس كولز «فنًّا تصميميًا»[7]. تبدو أعمال زيتل منتجات مصمّمة للقيام بأعمال وظيفية، ويمكن حقًّا استعمالها (رغم أن معظمها يفتقر إلى الصلابة والمتانة التي يتوقعها المرء من أي تصميم جيد)، ولكن الفنانين من أمثال زيتل يبتكرون أعمالهم بقصد اعتبارها فنًّا، ثم يعرضونها في المعارض والمتاحف الفنية، وعندما تُنتقد هذه القطع فإن النقد يُنشر في الدوريات الفنية المختصة مثل (Art Forum)[8].

يمكن أن نعدّ عمل ليزا كيرك «قنبلة أنبوبية ثورية» من منظور كولز

(7) انظر كتاب (DesignArt) لألكس كولز (لندن: تيت بابلشنغ، 2005). بعض المصممين يستمتعون بفكرة اعتبار أعمالهم فنًّا رفيعًا، وبعضهم مثل المصممة هيلّا يونغيرس (Hella Jongerius) ينفرون من مصطلح «فن التصميم» ويميلون إلى الاكتفاء بتسمية أنفسهم مصممين. انظر كتاب (Hella Jongerius, Misfit) بتحرير لويس شاونبيرغ (لندن: فايدون برس، 2010)، الصفحات 189-190.

(8) انظر موقع الفنانة آندريا زيتل: https://www.zittel.org

عملًا هجينًا ينتمي إلى فئة «فن التصميم»؛ فهو نتاج عملية تصميم عطر ويحتوي على سائل عطري في قنينة فاخرة، لكن في الوقت نفسه كان قصد كيرك بابتكارها العمل بكافة عناصره عرضه في أوساط الفن المعاصر، وقد عُرض فعلًا في معرض (PS1) التابع لمتحف الفن الحديث بصفته فنًّا رفيعًا. لكن كيرك بعدئذ تعمّقت أكثر في دور المصممة. ففي عام 2010م، أي بعد عامين من عرض «قنبلة أنبوبية ثورية»، أصدرت كيرك عطرًا باسم «ثورة» (Revolution). يحتوي العطر على الرائحة نفسها المعروضة في «قنبلة أنبوبية ثورية»، لكنه معروض للبيع بقوارير صغيرة طولها إنش، وعليها ملصق عادي، وثمنها حتى تاريخ صدور هذا الكتاب 90 دولارًا من أي موقع على الإنترنت. صمّمت كيرك «ثورة» بعد اقتراح من ألريك لانغ، رئيس شركة ألريك لانغ للعطور المختصة في نيويورك، وهو الذي ألهم كيرك قبل ذلك بسنوات لابتكار «قنبلة أنبوبية ثورية». بيعت هذه القوارير الصغيرة من «ثورة» عبر مواقع الإنترنت، مثل مواقع بيع العطور التجارية وموقع ليزا كيرك الشخصي، وعبر محلات العطور الأوروبية التي تبيع منتجات ألريك لانغ. نلاحظ هنا أن الوسيط المستعمل في «ثورة» والسياق المؤسسي الذي جرى تداول العطر فيه لا يختلف كثيرًا عن ظروف بيع أيّ عطر مختص من خلال المتاجر المختصة. كلا العملين «قنبلة أنبوبية ثورية» و«ثورة» احتوى السائل المركّب نفسه، لكن «قنبلة أنبوبية ثورية» يُعد بلا ريب عملًا فنيًّا معاصرًا، أما القارورة الصغيرة «ثورة» فموقعها الفني مبهم على الحدود بين ممارسات الفن الرفيع وممارسات فن التصميم. إن اشتريتَ قارورة عطر «ثورة» من موقع إلكتروني أو من أحد متاجر ألريك لانغ، هل اشتريتَ عطرًا مختصًّا أم عملًا فنيًّا معاصرًا؟ قد يحاول أحدهم قطع الشك باليقين فيقول إن النيّة هي أن الفنانة ليزا كيرك تود أن تتيح الفرصة لأكبر قدر من الناس للمشاركة في مشروعها الفني لابتكار «عطر يرمز إلى الثورة»، وليس

المنافسة في سوق العطور المختصة. لكن المشترين لا يتلقون عند شرائهم تصريحًا واضحًا أنَّ هذه القارورة الصغيرة التي تحمل اسم «ثورة» جزء من مشروع فني كبير يرمز إلى الثورة. ولهذا فيمكن بكل صدق ومنطقية أن نفترض أن «ثورة» مجرد عطر مختص.

ضربنا بكيرك وعرضها «ثورة» للبيع في المتاجر الحقيقية والإلكترونية مثالًا على فنان يؤدي دور المصمم (وإن كان بطريقة غير مباشرة من خلال طلب تصميم عطر بمواصفات محددة). أما المصمم الذي يؤدي دور الفنان ففي لودوميل وأعماله المعروضة في مربعات وأوانٍ في المعارض خير مثال. إن ظاهرة تجاوز الحدود من منطقة الفن إلى منطقة التصميم والعكس معروفة ومتكررة منذ أمد بعيد في عالم الأزياء. وربما تتبيّن لنا الفرص التي يقدّمها لودوميل وأقرانه في عالم صناعة العطور إن ألقينا نظرة سريعة على ديناميكية العلاقة بين ما يمكن أن نسمّيه «فن الأزياء» و«الأزياء الراقية الاعتيادية».

منذ ثمانينيات القرن الماضي، عمد بعض مصممي الأزياء الراقية (haute couture) -الذين دعاهم مؤرّخو الأزياء «طليعي عالم الأزياء»- إلى تصميم بعض الثياب التي تتّسم بأنها فنّية محضة وغير قابلة للارتداء؛ مثل الصديرية المصنوعة من قطع الفخار المكسورة من تصميم البلجيكي مارتين مارجيلا (Martin Margiella)، وفساتين السهرة التي قُطعت من قماشها دوائر كاملة من تصميم دار فيكتور آند رولف (Viktor & Rolf)، والفساتين ذات الانتفاخات الغليظة من تصميم اليابانية ري كاواكوبو (Rei Kawakubo)، والفساتين التي تتغيّر أشكالها ميكانيكيًا من تصميم حسين شاليان (Hussein Chalayan). حتى تصاميم ألكسندر ماكوين الغريبة المصممة للعرض على منصات عروض الأزياء تقارب في إذهالها

الأزياء المستخدمة في مسرحيات الأوبرا[9]. ولكن هذه التقاطعات الدورية بين تصميم الأزياء الراقية والفن الرفيع، حتى وإن قبلت المؤسسات الفنية العالمية بكل ترحيب عرضها (في معارض الفنون الكبرى تصاميم من صنع ألكسندر ماكوين، وبيير كاردان، وجورجو أرماني، وجان بول غوتييه، وكريستيان ديور)، لا يعني بالضرورة أن تصميم الأزياء عمومًا جزء من الفن (الرفيع) المعاصر. يقول المصمم البلجيكي والتر فان بيريندونك (Walter Van Beirendonck): «يختلف أسلوب عملي على مشروع تصميم أزياء تمامًا عن أسلوبي عند العمل على مشروع فني ... فأنا أحرص على أن تكون مجموعات الأزياء رائجة وأن يستطيع المشترون ارتداءها، وأراعي الواقع واحتياجات المستهلك»[10].

إن القيود المعيارية المفروضة على صناعة العطور الاعتيادية بناءً على الحاجة إلى الاستجابة إلى رغبات المستهلك العملية ومنها القدرة على التعطُّر بالعطر (إضافةً إلى القيود الاقتصادية والقانونية على المكوّنات المسموح استعمالها) تعني أن معظم ممارسات صناعة العطور تنطوي تحت فن التصميم وليس الفن الرفيع. ونعود إلى لودوميل -الذي تشبه ممارساته ممارسات فان بيريندونك- لنضرب مثالًا على هذا التباين. ظل لودوميل يتنقّل بأريحية بين دوره الفني بابتكاره أعمالًا فنية للمعرضين اللذين

(9) من الفنانين الذين صمّموا أزياء قابلة للارتداء في مطلع القرن العشرين: الفرنسية سونيا ديلوناي (Sonia Delaunay) والروسي ألكسندر رودچينكو (Alexander Rodchenko) والإيطالي جياكومو بالا (Giacomo Balla). يرى بعض القيّمين على المتاحف مثل أندرو بولتن من متحف الميتروبوليتان في نيويورك أن ما يجعل تصاميم الأزياء الراقية فنًّا رفيعًا هو استعمالها للتعبير على الأفكار وأنها مصنوعة بحرفية عالية. وإن كان هذا هو الشرط فإن الكتابات الفلسفية والأنثروبولوجية هي أيضًا من أعمال الفن الرفيع للاطلاع على آراء بولتن. انظر (Art/Fashion in the 21st Century) بتحرير متشل أوكلي سميث وأليسن كوبلر ودافني غينيس (تيمز أند هدسن، 2013)، ص 160

(10) من مقابلة مع المصمم أجراها متشل أوكلي سميث وأوردها في كتابه (Art/Fashion in the 21st Century)، الصفحة 60

يعرضان أعماله، ودوره التصميمي في شركته (Dream Air) كما رأينا عند تصميمه لعطر «ثقة» لصالح شركة (Humiecki & Graef)، حيث لا يجد ممانعة لديه من اتّباع تعليمات موجز العطر لتلبية طلبات موزّع العطر ومستخدميه المستقبليين.

حتى صنّاع العطور المحترفين منقسمين في آرائهم حول المكانة «الفنية» للعطر، وما إذا كانوا يعدّون أنفسهم «فنانين»، مع كل ما تحويه الكلمة من تضمينات وإيحاءات رومانسية[11]. البعض مثل ميشيل رودنيتسكا يصرّ على وصف صناعة العطر بأنها صناعة تأليفية (auteur)، أي إن صنّاع العطر فيها كمخرجي بعض الأفلام، هو الفنان المسؤول مسؤولية كاملة عن خروج العطر بصفته عملًا فنيًا يحمل رؤية[12]. أما جان كلود إيلينا الذي يصر على وصف صناعة العطور ومحترفيها بالفن والفنانين فهو يقرّ كذلك بأن ثمة جانبًا تعاونيًا وآخر فنيًا في ابتكار أي عطر[13]. يوجّه دومينيك روبيون أنظارنا إلى أمر يجب ألا يغيب عنّا وهو أن ثمة جانبًا علميًا لابتكار العطور، فلا يمكن ابتكار أيِّ تركيبة صحيحة دون معرفة علمية ودقة تقنية[14]. يقول عن التدريب القاسي الذي يخضع له صانع العطور: «بعد أن تخطو أولى خطواتك في المجال، وتبلغ معرفتك ما هو أبعد من التمييز بين رائحة التوت ورائحة إطارات السيارة، يجب أن تنتقل من شعرية العطور إلى علم

(11) انظر مقال (Is the Perfumer an Artist?) لساره بوسّا المنشور في مجلة (NEZ: The Olfactory Magazine)، العدد 4 (خريف-شتاء 2017)، الصفحات 87-92 وتذكر بوسّا اقتباسًا من مصممة العطور كاليس بيكر بما معناه أن الصورة النمطيّة الرومانسية للفنان المعذّب المنطوي على نفسه لا تنطبق بتاتًا على مبتكر العطور الذي يعمل لحساب عملاء، ومع فريق من المساعدين.

(12) المرجع السابق، الصفحات 91-92.

(13) المرجع السابق، الصفحة 88.

(14) والأمر صحيح كذلك في صناعة الخزف، حيث لا بد من إحاطة المصمم بالخواص الفيزيائية والكيميائية للطين والترجيج وتحولات المادة تحت الحرارة البالغة لتحقيق التأثيرات الجمالية المنشودة.

الجزيئات: متى ما أتقنت العلم أبدعت في نظم الشعر»[15]. أرى أن اثنين من صنّاع العطور الخبراء، وهما دومينيك روبيون وفرانسيس كركجيان (Francis Kurkdjian)، محقّان في مسألة التوازن بين العلم والحرفة والفن في تصميم العطور. يذكر كركجيان أنه درس في مدرسة صنع العطور أن العطر فنٌّ، لكنه الآن يخالف هذا الرأي: «فالعطر كالملابس، صُنع كي يضعه الإنسان على جسمه، على خلاف العمل الفني المعلّق على الحائط المكتفي بذاته». لكن كركجيان يتّفق مع لودوميل في أنه يستطيع تطويع مهاراته في تصميم العطور ليؤدي دور الفنان إن أراد أن يبتكر عملًا فنيًا تركيبيًا أو تعاونيًا يثبت من خلاله طرائق مصمم العطر للوصول إلى «تركيبة شمّية فنية خالصة»[16]. وقد ميّز صانع العطور فيليب كرافت (Philip Kraft) مؤخرًا بين «الفن الشّمّيّ» و«تصميم الرائحة»، مشدّدًا على أن الفن الشّمّيّ يختلف باختلاف منظور الشخص نحوه، أما «تصميم الرائحة الوظيفي فيوصل الرسالة نفسها حول أسلوب الحياة إلى كائنٍ مَن كان»[17].

طبعًا لا تعني الاختلافات بين ممارسات الفن الرفيع وممارسات فن التصميم في صناعة العطور أن العطور التجارية الاعتيادية بطبيعتها أقل قيمة أو استحقاقًا للتأمل الجمالي أو الفكري مقارنةً بالعطور الفنية، كالتي يبتكرها لودوميل أو كركجيان للمعارض الفنية. ولا يعني اتساع حرية الفنان أن دوره أسمى جماليًا أو فكريًا من دور المصمم، فالمصمم مكلّف بدور إبداعي كما يقول بارسنز، ويجب عليه أن يراعي عوامل كثيرة -منها ما هو

(15) انظر كتاب (Aphorisms of a Perfumer) لدومينيك روبيون، الصفحة 21

(16) نقلا عن مجلة (NEZ: The Olfactory Magazine)، العدد 4 (خريف-شتاء 2017)، ص 90-91.

(17) وضع فيليب كرافت في مقال متنوع الجوانب منهجية تحليلية طبّقها على العطور الوظيفية وعطور الفنانين. انظر مقاله (The Odor Value Concept in the Formal Analysis of Olfactory Art) المنشور في مجلة (Helvetica) المجلد 102 العدد 1 (يناير 2019). https://doi.org/10.1002/hlca.201800185

جمالي ورمزي ووظيفي واقتصادي وقانوني- ولذا فدوره أصعب وأشق إلى حد ما من دور الفنان، رغم ظهور خوارزميات للذكاء الاصطناعي مثل فيليرا (Philyra) تقوم بنفسها بمقارنة ملايين التركيبات العطرية المبتكرة مع البيانات التسويقية للخروج بتوصيات عطرية مناسبة لفئات محددة من المستخدمين[18]. أنا شخصيًا أؤمن أن تلهّف صنّاع العطور وهواتها لتلبيس صناعة العطور حلّة الفن وتسمية صنّاعها فنانين إنما مبعثها مغالاة المجتمع في تثمين الفن الرفيع، وإبخاسهم قدر فن التصميم. الفن ليس أسمى بطبيعته من التصميم؛ إنما هما ممارستان مختلفتان وإن اشتركا في خواصٍ متعددة.

تقول الفيلسوفتان كارولين كورزماير وياوريكو سايتو في هذا المعنى إن محاولة حشر كل شيء يرى الإنسان أحقيته في نيل التذوّق الجمالي تحت مظلة الفن الرفيع لا يؤدي إلا إلى تشويه تجاربنا العادية[19]. والأمر ينطبق أيضًا على العطور. حتى لو اعترفنا بممارسة مستقلة اسمها «فن العطور» وأضحت من الفنون الرفيعة أو الحرة، فإن هذه الحرية عينها تعني أن العطور الفنية ينقصها على الأرجح المعاني والقيم العميقة التي تنالها

(18) قدّمت شركة سيمرايز (Symrise) الرائدة في ابتكار النكهات والروائح لشركة (IBM) 1,7 مليون تركيبة رائحية. وبعد أن طوّرت (IBM) فيليرا استعملته سيمرايز في إنتاج عطر ناجح مركّب ليناسب أذواق شباب البرازيل (رغم أن أحد صنّاع العطور المحترفين في الشركة أدخل تعبيرات بسيطة على المنتج النهائي). لا شك أن الشركات المنتجة للنكهات والروائح سوف تستعين بتطبيقات فيليرا لتقليل الوقت والتكلفة. ولكن آثار استعمال الذكاء الاصطناعي في تركيب العطور لا تختلف عن الاستعمالات السابقة للذكاء الاصطناعي في لعب الشطرنج أو تأليف الموسيقا أو إنتاج اللوحات أو تصميم الملابس. وهي لا تثبت بأي حال من الأحوال أن ممارسة تصميم العطور أقلّ شأنًا فكريًا أو إبداعيًا من ابتكار أعمال الفن الشعي. انظر مقال (Is AI the Future of Perfume? IBM Is Betting on It) لكافي ليفير المنشور في موقع (Vox) (24 أكتوبر 2018) https://www.vox.com/the-goods/2018/10/24/18019918/ibm-artificial

(19) انظر كتاب (Making Sense of Taste) لكارولين كورزماير، الصفحة 141، وكتاب (The Aesthetics of Everyday Life) لياوريكو سايتو (أكسفورد: جامعة أكسفورد، 2009)، الصفحات 13-18.

العطور الاعتيادية جرّاء تطييب الناس أجسادهم بها والتعرّض لها في المواقف اليومية (وسوف نفصّل في بعض تلك المعاني والقيم في الفصل 13). وما ذكرته الفيلسوفة لوبلين تيفرين عن معاملة الأزياء على أنها فن بصري ينطبق كذلك على معاملة العطور الاعتيادية على أنها فن وليس شيئًا مُصمَمًا للاستخدام الشخصي: «إن قلنا إنه فنٌ فسوف تكون التكلفة هو بتر أي ارتباط بالجسد والتجارب المعيشة»[20].

لا مراء في أن الإجلال الضمني لما يوصف بأنه «فن رفيع» يبلغ من التأثير حدًّا عظيمًا، حتى إن حرمان أي ممارسة تُعجب الناس من هذه الصفة قد يقلّل من قيمتها، لا سيما بحضور القطبية المتحيزة من رفيع ومتدنٍّ وكبرى وصغرى وغيرها، التي ما تنفك تشوّه تفكيرنا ونظرتنا حيال الأنشطة الإنسانية. إن الإصرار على اعتبار العطور فنًّا (رفيعًا) تقديرًا لها فيه استحقار للفن والتصميم كلهما. فالحديث عن «الترقية» و«المنصة» من ناحية في أثناء تمثيل واقع اجتماعي تقليدي يتجاهل المصادفة التاريخية التي أدّت إلى دخول بعض الممارسات إلى الفنون الرفيعة. ومن ناحية أخرى فإن الحديث عن الترقية يتجاهل أن الفنون بأكملها ما هي إلا استمرارية شاسعة قسّمتها الثقافة الأوروبية بوسائل كثيرة لأهداف كثيرة. وأعتقد أن الفيلسوف نيكولاس ولترستورف كان محقًّا في كتابة «إعادة النظر بالفن» عندما أسهب بتأويلاته البليغة عن الفن التذكاري، والأيقونات الأورثودوكسية، وفن الاحتجاج الاجتماعي، وأهازيج العمل؛ وكلها أمثلة على ممارسات فنية مختلفة ظهرت عبر التاريخ، ولها استجابات وارتباطات خاصة بها وحدها، لكنها لا تجد لنفسها مكانًا أكيدًا في القطبيات التراتبية الغربية التقليدية. فلما لفئة الفن الرفيع من مصادفات تاريخية أثّرت في تاريخه أرى أن من

---

(20) انظر مقال (Fashion and Aesthetics. A Fraught Relationship) للوبلين تيفرين المنشور في كتاب (Fashion and Art) بتحرير آدم غيتزي وفيكي كاراميناس (لندن: بيرغ، 2012)، الصفحة 43.

الواجب أن نكفَّ عن النظر إلى الفن من منظور هرمي أو تراتبي، وننظر إليه من منظور أفقي بصفته ممارسات متنوعة تتعد وسائطها وخاماتها وأهدافها ونطاقها، وضمن كل ممارسة أعمالٌ تتراوح قيمتها الجمالية ما بين العظيمة والمعدومة.

قد يتطلب النهوض بنظرية عامة تدعم القلب الكلي لمفهوم الفن (الرفيع) استلهام جذوة للطريق من المنهجيات المعاصرة، ولربما يكون مقترح الفيلسوفين كريستي ماغ وايروبي دي ماركوس أن نتخلى عن المفاهيم «الواحدية» للفن (التي في نظرهما تتضمن حتى المحاولات التخييرية أو التركيبية) وأن نتّبع ما سمّياه «تعددية مفهوم الفن». يقترح ماغ واير وماركوس أن نقتفي في فلسفة الفن أثر علم الأحياء الذي يعمل علماؤه في ظل ثلاثة مفاهيم أساسية مختلفة لمصطلح «نوع» (species)، كلٌّ منها مناسب لتفسير مجموعة منفصلة من البيانات ومفيد في تقسيم البرامج البحثية. سوف نقي أنفسنا بذلك الوقوع في فوضى مفاهيمية، لأن كل نوع رئيس من مفاهيم الفن ملزمة بإثبات مؤهلاتها في تنظيم معلومات وبيانات شريحة محددة من الممارسات، وإثبات نفعها لتأسيس برنامج بحثي شامل. ورغم أن اقتراحي بوضع منهجية لاتراتبية لدراسة الفنون عامةً قد يحمل النظرة التعددية إلى مكان أبعد مما قد يقبل به ماغ واير وماركوس، فإن النظرية التعددية المتّفقة مع هذه المبادئ من شأنها أن ترسخ القناعة الداعية إلى أن الفنون الرفيعة أو «الحرة» مختلفة عن الفنون التصميمية «التجاوبية» ولكنها ليست أسمى منها[21]. تعددية مفهوم الفن ستمهد الطريق أيضًا لظهور أصناف من الفن تنصف الممارسات التشاركية غير الغربية التي ناقشناها سابقًا، مثل كودو.

(21) انظر مقال (Art Concept Pluralism) لكريستي ماغ واير وبي دي ماركوس المنشور في مجلة (Metaphilosophy)، المجلد 42 الأعداد 1-2 (2011)، الصفحات 83-97

وأختم هذه الخاتمة بقولي إن العطور والأزياء لها في جوهرها قيمة وكرامة بصفتها أعمالًا تصميمية لا تقلّلها ولا تزيد منها انتماؤها إلى «الفن الرفيع» أو «الفن المعاصر». بل إني أحاجّ بأن تسميتها «فنًّا رفيعًا» أو معاملتها على أنها أعمال فنية معاصرة مضللٌ ومربك لنا عند محاولة استيعابها والتعامل معها. فعندما نسمّي العطور الاعتيادية «فنًّا رفيعًا» نلمّح إلى أن وظيفتها العملية ورمزيتها في الحياة اليومية أقل قيمةً وأهميةً من تأملها في سياق فني متخصص. والحقيقة هي أن وظيفتها ورمزيتها من أهم الدوافع لتقدير قيمتها الفنية. كسؤال لوبيز عندما ثار الجدل حول موقع الروايات أو القصص المصوّرة في وسط الفن (الرفيع): «هل يزداد فهم المرء وتذوّقه لهذا اللون الفني ما إن تشتدّ المطالبات لمنحه مكانة فنية، ويتعاظم التقدير لهويته وقيمته؟»[22]. عندما نتعلّم كيف نقدّر العطور بصفتها أعمالًا تصميمية، معقدة شكليًّا ومعبّرة عاطفيًّا، لها القدرة على تحسين حياة الناس، فما إضافة وصف «الفن الرفيع» لها إلا زَبدًا تبجيليًّا مضلّلًا.

(22) انظر كتاب (Beyond Art) لدومينيك لوبيز، الصفحة 204. وعن مسألة اعتبار القصص المصوّرة فنًّا، انظر كتاب (The Art of Comics: A Philosophical Approach) بتحرير آرون ميسكن وروي كلارك (مالدين-ماساتشوستس: وايلي-بلاكويل، 2012).

القسم الرابع

جماليات وأخلاقيات التعطير

تمهيد

أنواع التجارب الجمالية

سوف نتناول في هذا الجزء الأخير من الكتاب ثلاثة جوانب من الممارسة الجمالية تثير إشكالات جمالية وأخلاقية لا مناص منها. ولأننا نسعى إلى الإنصاف في الحكم على جماليات وأخلاقيات تعطير الأجساد والأماكن والأطعمة فلا بد من فهم التجربة الجمالية والحكم الجمالي فهمًا يتخطّى الآراء المستندة على تذوّق الفنون الرفيعة فحسب لسببين: الأول أن ما كل الأعمال الفنية الرفيعة أبتكرت لتحفيز استجابة جمالية فقط، بل أيضًا لاستثارة النواحي الأخلاقية أو الدينية أو السياسية في المتلقين، والثاني أن التجربة الجمالية تحرّكها الطبيعة والتصميم والحياة اليومية منذ إدراك وجودها، لا الفنون فقط. كان مفهوم الجماليات لدى كانط مستندًا إلى الفنون والطبيعة معًا، ثم جاء هيغل ومن وراءه الفلاسفة حتى أواخر القرن العشرين وجعلوا الجماليات الفلسفية متمحورة جلّ الوقت حول الفنون الرفيعة. ولكن بفضل أعمال الروّاد أمثال رونالد هيبورن، وأرنولد بيرلنت، وألان كارلسن تلقّت جماليات الطبيعة اهتمامًا متناميًا في العقود الأخيرة، وسوف نستطلع بعض هذه الأعمال في فاصل لاحق عن روائح الطبيعة. أما عن التصميم والحياة اليومية -وهي محاور القسم الرابع- سوف نستعرض ثلاث منهجيات معاصرة نحو الجماليات، تركّز على التصميم والممارسات اليومية بحيث يتسنّى لنا تبيين الإشكالات الجمالية والأخلاقية الناشئة من

التعطير المتعمد: «الجمال الوظيفي»، و«الجماليات اليوميّة»، و«جماليات الأجواء المحيطة».

يوسّع الفيلسوفان غلين بارسونز وآلان كارلسن في كتابهما «جمال وظيفي» الجماليات لتشمل مع الفنون الرفيعة عالم التصميم بكل أشكاله، ويطالبان بالاعتراف بمكانة الوظيفة أو الغرض في التذوُّق الجمالي. ويصنّفان تجسيدات الجمال الوظيفي إلى عدة فئات، منها: مفهوم «مناسبة الشكل للوظيفة»، ومفهوم «البساطة والتجانس في التصاميم الحداثية»، وما سمّياه مفهوم «التنافر الجذّاب» كما في بعض التصاميم المعمارية ما بعد الحداثية[1]. ويمكن تكييف مخرجات تحليلهما للجمال الوظيفي لترسيخ دور الوظيفة في استجابتنا الجمالية للأعمال الفنية الشمية مثل العطور، علمًا بأن بارسونز وكارلسن من جملة الفلاسفة المحدثين الذين ينفون أن يكون للحواس التماسيّة كالشم دور في الإدراك الجمالي الملائم[2]. ويمكن القول إذن إن التعاقبية الزمنية في مكونات غالبية العطور المخصصة لتعطير الإنسان تجعل روائحها «مناسبة لوظيفتها»، وإن العطور المختصّة ذات الروائح المتعارضة تخلق «تنافرًا جذّابًا».

المحاولة الرئيسة المعاصرة الثانية لتوسيع نطاق الممارسات الجمالية هي «الجماليات اليوميّة» التي تقدّر التجارب العادية في حياتنا، مثل: رائحة الخبز الساخن، أو صوت قطرات المطر على سقف من صفيح، أو ملمس الوشاح الحريري، أو التناظر البصري في منظر ملابس الغسيل المعلّقة على الحبال، أو المتع الحسّية عند التجوّل في أرجاء المدينة. وتتعدد منهجيات

(1) انظر كتاب (Functional Beauty) لغلين بارسونز وآلان كارلسن (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2008)، الصفحات 94-97 بنى الباحثان حجتهما جزئيًا على مقال كندل والتن الشهير حول أصناف الفن، كي يثبتا أن لوظيفة الشيء الذي صُنع لأجلها دورًا في إدراك الإنسان لخصائصه الجمالية، وذلك حسب خواص الشيء إذا كانت عادية أو غير عادية أو متنوعة.

(2) المرجع السابق، الصفحات 177-178.

«الجماليات اليوميّة» لكن توجّهاتها الرئيسة موجزة في عنواني كتابين من منظِّرَين رائدين[3]؛ الأول كتاب برفسور الفلسفة توم ليدي «غير العادي في العادي» (2012م) الذي يستكشف لحظات التجلي في حياتنا اليومية عندما تبرز «الهالة» المحيطة بغرض أونشاط يومي عادي إلى سطح الوعي[4]، والثاني كتاب البروفسورة ياوريكو سايتو «جماليات المألوف» (2017م) الذي تتناول فيه «الملمس الجمالي للحياة اليومية» على حدِّ تعبيرها، وهي تلك اللحظات التي نستلذّ فيها بتجاربنا لأنها مألوفة وقريبة منّا[5].

أحد الأمثلة التي توردها سايتووالمرتبطة بالرائحة هي الغسيل المنشور[6]. إن نشر الغسيل من الفنون المندثرة في الولايات المتحدة، خاصةً في أغلب مجتمعات الطبقة المتوسطة في الضواحي، التي تمنع نشر الغسيل في الأفنية لأن منظرها قبيح (وقد نلمح هنا نبرة طبقية). لكن الملذّات الجمالية التي ينالها الناس من نشر الغسيل كثيرة وملحوظة، منها: المتعة البصرية في ترتيب قطع الملابس بتفنن على الحبل، والحركات الإيقاعية من تعليق الملابس على الحبل ونزع الجافة منها، وملمس الملابس والملاءات الرطبة والجافة على الوجه واليدين، «ورائحة الملابس المجففة بالشمس في الهواء

(3) انظر كتاب (The Extraordinary in the Ordinary: The Aesthetics of Everyday Life) لتوم ليدي (بيتربورو، براودفيو برس، 2012)، الصفحة 151، وكتاب (Aesthetics of the Familiar) Everyday Life and World-Making) لياوريكو سايتو (مطبعة جامعة أكسفورد، 2017).

(4) انظر كتاب (The Extraordinary in the Ordinary) لتوم ليدي، الصفحات 127-150. وصفت شيري إيرفن تجارب مماثلة سفمس خلالها في الروتين الطبيعي -كشرب قهوة الصباح- حتى تنبثق أحيانًا أفكارًا نيّرة. انظر مقال إيرفن (Scratching an Itch) المنشور في مجلة (Journal of Aesthetics and Art Criticism) المجلد 66 العدد 1 (2008)، الصفحة 31.

(5) انظر كتاب (Aesthetics of the Familiar) لياوريكو سايتو، الصفحة 31.

(6) المرجع السابق، الفصل الخامس. ولقراءة المزيد حول دور حاسة الشم في الجماليات اليومية، انظر مقال (Sniffing and Savoring) لإيميلي بريدي المنشور في كتاب (The Aesthetics of Everyday Life) بتحرير أندرو لايت وجوناثان سميث (نيويورك: مطبعة جامعة كولومبيا، 2005)، الصفحات 177-193

الطلق في يومٍ صيفيّ»[7]. وإشارة سايتو للغسيل المجفّف بالشمس أنعش إحدى أفضل ذكريات طفولتي، حين كانوا يرسلونني إلى الفناء الخلفي في الصيف لإدخال الغسيل الذي جفّفته شمس كانساس. أتذكر معانقتي للملاءات البيضاء الدافئة وملمسها على وجهي، ورائحة الانتعاش متى ما سحبتُ الملاءات وأحاطت بي. ولكن ما إن بلغت سن الجامعة حتى كانت المجفّفات الكهربائية في معظم منازل الطبقة المتوسطة في الضواحي، وبدأ الناس يضعون في نشّافاتهم مناديلَ معطّرة لتصطبغ بها رائحة الهواء الطلق الاصطناعية (أو هكذا كان يدّعي المعلنون عنها).

قد يتعجّب المطّلعون من القرّاء على منهجيات «الجماليات اليوميّة» و«الجمال الوظيفي» من جمعي بينهما في هذا النقاش المنهجي، لأن أشدّ النقد الذي نالته الجماليات اليومية كان على يد بارسونز وكارلسن، ومما قالاه في كتابهما «جمال وظيفي» إن الشرود وراء اللذة الحسيّة وهي سمة الجماليات اليومية سوف يفضي بنا إلى الذاتية والنسبية[8]. لكن في ضوء المعطيات المقدّمة في القسمين الأوليين من هذا الكتاب حول الملكات المعرفية لحاسة الشم فإن هذا النقد المبني على الافتراض أنّ الحواس التماسيّة ذاتية بشكل لا يمكن تغييره أقل ما يُقال عنه إنه موضع شكّ وتساؤلات. زد على ذلك أن هذه الاعتراضات تتجاهل كما أسلفنا العلاقة الواقعية بين الحواس التماسيّة والتذوّق الجمالي في كثير من الأشياء

(7) انظر كتاب (Aesthetics of the Familiar) لياوريكو سايتو، الصفحة 131

(8) انظر كتاب (Functional Beauty) لغلين بارسونز وألان كارلسن، الصفحة 189. كرّر كارلسن هذا الانتقاد في مقال حديث بعنوان (The Dilemma of Everyday Aesthetics) المنشور في كتاب (Aesthetics of Everyday Life East and West) بتحرير لو يودي وكرتيس كارتر (نيوكاسل أبون تاين: كامبردج سكولر بابلشنغ، 2014)، الصفحات 62-63). كما أكمل غلين بارسونز انتقاده بحجة الذاتيّة في كتابه (The Philosophy of Design) (كامبردج: بولتي برس، 2016)، الصفحات 107-108 وكذلك خصّصت جاين فورمي جزءًا طويلاً من كتابها (Aesthetics of Design) لتوضيح انتقادات مماثلة (193-243).

الوظيفية، كمكوّنات الرائحة في أي عطر، أو مكوّنات النكهة في أي وجبة عشاء، أو ملمس أي خامة قماشية.

الطريقة المعاصرة الثالثة لتوسعة استيعابنا للجماليات لاشتمال التصميم والجماليات اليومية هي منهجية «جماليات الأجواء المحيطة» التي اقترحها الفيلسوف جيرنوت بومه. انطلق بومه من تجربتنا العادية وانطباعنا عن الجو العام المحيط بمكان أو بتجمّع اجتماعي، أو المنبعث عن شخص أو جماعة أو شيء، ومن الأمثلة على هذه الانطباعات: مبهج، أو كئيب، أو يبعث على التفاؤل، أو ينذر بالخطر، أو أنيق، أو احترافي، أو من الطبقة المتوسطة. يرى بومه أن تجربة الأجواء المحيطة هي ظاهرة وسيطة مثالية، لأنها تربط الشيء بالمتلقي من خلال المشاعر الجسدية، فتخلق «واقعًا مشتركًا بين المُدرك والمُدرَك»[9]. من جهة الشيء تتشكّل هذه الأجواء المحيطة بوعي مقصود من خلال ما يسمّيه بومه «الإخراج»، ويرى أنه أحد عناصر اقتصاد الجماليات الذي نتج عن الرأسمالية المحتضرة. الإخراج لا يكون فقط في المسرحيات والفنون المعمارية والتركيبية، فهو موجود في الإعلانات وفي الاجتماعات التثقيفية، وفي المهرجانات والاحتشادات السياسية. ومن جهة المتلقي فإنه يتلقى هذه الترتيبات في حالة من التجاوب العاطفي بما يتناسب مع ما تم تحضيره في الموقف وإخراجه ليُحدث أثرًا معيّنًا[10]. وأخيرًا، وبما أن الأجواء المحيطة هي مواقف متعددة الحسيّة يتلمّسها المرء من خلال الإحساس بالبيئة حوله، فإن بومه ينسب صراحةً دورًا عظيمًا لحاسة الشم والروائح في إتمام الإحساس بالبيئة[11].

(9) انظر كتاب (The Aesthetics of Atmospheres) لجيرنوت بومه، الصفحة 20

(10) المرجع السابق، الصفحة 168

(11) انظر كتاب (Atmospheric Architectures: The Aesthetics of Felt Spaces) لجيرنوت بومه بترجمة إنجليزية للمترجم إنغلز شوارتربول (لندن: بلومزبيري، 2017)، الصفحات 103، 139، 163.

هل يمكن توحيد هذه المنهجيات الثلاثة في تعريف واحد للجماليات، مع الأخذ بالحسبان اختلافاتها في توسيع المفاهيم الجمالية إلى مدى يتجاوز الفنون الرفيعة؟ رغم تعدّد الجهود المعاصرة لتوحيد مفهوم الجماليات، فأنا أرى أن نعاملها بمثل ما اقترحت أن نعامل مفهوم الفن؛ أي على أنها استمرارية غير تراتيبية، وهي في حالة الجماليات استمرارية من أنواع كثيرة من التجارب والأحكام. رحابة هذه الاستمرارية تتّسع للتذوّق التقليدي للفنون الرفيعة من مبدأ «تقديرًا للفن نفسه»، ولمنهجية الجمال الوظيفي نحو الفنون التصميمية، ولمنهجية الجماليات اليومية نحو الأشياء والأنشطة التي نراها «غير عادية»، ولتذوّق الحسّ الجمالي للحياة اليومية المألوفة بما في ذلك «الأجواء المحيطة». ويجب أن يتّسع حيّز في هذه الاستمرارية للتجارب التأملية الشعرية المتأتية من الممارسات الجمالية غير الغربية مثل كودو[12]، على أن يتغيّر تشكيل التجارب والأحكام الجمالية بشتى أنواعها المتناسبة مع تنوّع فئات الأشياء والأنشطة عندما ننتقل من فئة إلى أخرى، تأييدًا إلى حدٍ ما لفكرة ماغ وايروماركوس بتعددية مفهوم الفن.

لا يسع المقام ولا يناسبه أن نخوض في تفاصيل النظرية العامة لتعددية مفهوم الجماليات، بيد أن ثمة نظرية تعددية حديثة تركز على «القيمة الجمالية» طرحها أستاذ الفلسفة دومينيك لوبيز في كتابه «الوجود من أجل الجمال: فاعلية الجماليات وقيمتها»[13]. يقارن لوبيز مفهومه التعدّدي للقيمة

(12) إن القول بوجود «تعددية لمفهوم الفن» يعني الإيمان بوجود خاصية عبر-ثقافية لكثير من الممارسات الجمالية، بدلاً من محاولة الخروج بتعريف «شامل للثقافات» للاطلاع على نقاش حول تعريفات الفن المتضاضة غير المتوافقة كالتي أوردها ستيفن دايفروجيرالد ليفنسن، انظر حجة دانيال ويلمن ضد محاولة وضع تعريفات «شاملة للثقافات» لممارسات ثقافية مثل سادو في مقاله (The Japanese Tea Ceremony)، الصفحات 33-42.

(13) انظر كتاب (Being for Beauty) لدومينيك لوبيز، الصفحة 109. وبالحديث عن التجربة الجمالية، فإن شيري إيرفن اقترحت اقتراحًا واعدًا بوضع نموذج تعدّدي من خلال استمرارية التجارب الجمالية بناءً على دور الإدراك المعرفي والوعي الذاتي في استيعاب العناصر الجمالية. =

الجمالية مع النزعة الواحدية التي تنحو نحوها تلك النظريات المعاصرة للقيمة الجمالية التي ما زالت تتخذ من تذوّق الفن (الرفيع) أساسًا لنموذجها التحليلي، والتي تربط عادةً هذا التذوّق بمقياس الذائقة المتمثّل بالحكم المشترك «للحكّام الحقيقيين» أو المثاليين، وهم القدوات الهيومية المؤهلة لتحديد التحف الفنية[14]. بالمقابل، يركّز لوبيز على «خبراء جماليين» من لحمٍ ودوم، ولا حصر لأعدادهم: أولئك المنتمين إلى شتى الطبقات الاجتماعية، القادمين من شتى ضروب الحياة، الذين يطبّقون مهارات خاصة في سياق ممارسات جمالية محددة، مثل: تنسيق الحدائق العامة، أو المحافظة على ألعاب الفيديو الكلاسيكية، أو التعرّف على المواهب واستقطابها للعمل في مدارس الرقص، وقد نزيد على هذه تقديم مراسم الكودو. ونستشفّ من تركيز لوبيز على «الخبراء الجماليين» العاديين أننا جميعًا «مختلفون في طبيعتنا وطبائعنا، ولذا فإن تنوّع الفرص الجمالية خير من الأحادية الجمالية»[15].

لم أتطرّق بعد إلى السؤال: ما علاقة هذه المنهجيات الثلاثة التي تهدف إلى توسيع مفهوم الجماليات بالأخلاقيات. إن أول مأخذ على هذه المنهجيات بما يعرّضها إلى التساؤلات الأخلاقية هو أنها تنبذ أي منظور جمالي يعتمد في نموذجه التحليلي على تأمل الفن «للفن نفسه» بمعزلٍ عن أي مقصد عملي أو أخلاقي. لم يناقش بارسونز وكارلسن في «جمال وظيفي» الأخلاقيات كثيرًا، ولكن نجد أن بارسنز في كتابه اللاحق عن التصميم يؤكّد أن التصميم بطبيعته يشتمل على مسائل السلامة، واحترام حرية المستخدم، والتوافر

— انظر مقال (Is Aesthetic Experience Possible?) لإيرفن المنشور في كتاب (Aesthetics and the Sciences of Mind) تحرير غريغ كوري وآخرين، الصفحات 44-49.

(14) انظر كتاب (Being for Beauty) لدومينيك لوبيز، الصفحة 107.

(15) المرجع السابق، الصفحة 222.

الاقتصادي، والاستدامة البيئية، وهي مسائل لها نظائرها كما سوف نرى في ممارسات تعطير الأجساد والأماكن والأطعمة[16]. أما الجانب الأخلاقي من منهجية «جماليات الأجواء المحيطة» لجيرنوت بومه فتنبع أساسًا من احتمالية نقد «الإخراج» في الاقتصاد السياسي للرأسمالية المحتضرة، وسوف نسترشد به في تناولنا لمسائل استعمال معطّرات الجو تجاريًا[17]. وقد دأبت سايتو على تحليل التبعات الأخلاقية في التفضيلات الجمالية اليومية، ساعيةً إلى إثبات وجود عواقب أخلاقية لتقييمنا الجمالي للأشياء العادية، مثل المسطّحات الخضراء وتنسيق الحدائق والغسيل[18]. من غير المنطقي بيئيًا أن نصرف المليارات في زرع المسطّحات الخضراء وصيانتها وتلبية استهلاكها الهائل للمياه والأسمدة، ومع هذا فلدى الناس ارتباط جمالي قوي بها وبشكلها، بل حتى رائحتها (عند سؤال الناس ما روائحهم المفضّلة، غالبًا ما تكون «رائحة العشب المجزوز» إحدى إجاباتهم). رغم أن المجفّفات هي ثاني أكثر الأجهزة الكهربائية استهلاكًا بعد الثلاجات، فإن استعمالها المستمر على مدار العام أقل تهديدًا بكثير على البيئة من الهدر على صيانة المسطحات الخضراء[19]. ومن أشدّ التبعات البيئية خطورةً التفضيل الجمالي «لهيبة الطبيعة»، أي تفضيل الجبال على المستنقعات والأهوار، أو تفضيل الحيوانات والطيور الجميلة على غيرها. إن الصحة العامة للبيئة تعتمد على التنوّع البيئي الذي لا يتحقق إلا بوجود التضاريس

---

(16) انظر كتاب (Philosophy of Design) لغلين بارسونز، الصفحة 132.

(17) انظر مقال (Contribution to the Critique of the Aesthetic Economy) لجيرنوت بومه المنشور في (Thesis Eleven) المجلد 73 العدد 1 (2003)، الصفحات 71-82.

(18) انظر مقال (Everyday Aesthetics) لآلان كارلسن، الجزء الرابع، وكتاب (Aesthetics of the Familiar) لياوريكو سايتو، الفصلين السادس والسابع. وقد ناقش توم ليدي الجوانب الأخلاقية من الجماليات اليومية في مقاله (Everyday Aesthetics and Happiness) المنشور في كتاب (Aesthetics of Everyday Life) بتحرير بودي وكارتر، الصفحات 31-34.

(19) انظر كتاب (Aesthetics of the Familiar) لياوريكو سايتو، الصفحة 127.

والحيوانات والطيور والحشرات القبيحة أو ذات الرائحة الكريهة، لكن من الصعب إقناع الناس بتقبّلها[20].

وبتضمين التبعات الأخلاقية للاختيارات الجمالية اليومية في النظرية الجمالية نكون قد خطونا الخطوة الأخيرة في توسيع مفهوم التجربة الجمالية والحكم الجمالي، كي ترشدنا في مناقشة الجوانب المختلفة من عملية التعطير. وعليه سوف تتناول الفصول الثلاثة من القسم الرابع المعاني الجمالية والتبعات الأخلاقية لتعطير الجسم (الفصل 13)، ورشّ معطرات الجو في الأماكن العامة (الفصل 14)، وإضافة الروائح الزكيّة للأغذية والأشربة، خاصةً الوجبات السريعة (الفصل 15). والخاتمة «البرية والحدائق والفردوس» تحلّل في إيجاز دور الرائحة في جماليات وأخلاقيات علاقتنا مع الطبيعة، مع التعريج إلى مكانة الرائحة في التخيّل الثقافي للفردوس.

وقبل الانتقال إلى الفصل التالي حول دلالات تعطير الجسد وأخلاقياته، أوردت مقدّمةً حول رواية «ضد الطبيعة» لجوريس-كارل ويسمانس، ورواية «العطر: قصة قاتل» لباتريك زوسكيند؛ وهما روايتان عظيمتان تفصل بينهما مئة عام لتبيين المهالك الأخلاقية في الهوس بالعطور والروائح.

(20) لا تقتصر التبعات الأخلاقية للخيارات الجمالية العادية على الآثار البيئية، بل هي أوضحها فحسب. وتوضّح سايتو أن التجارب الجمالية اليومية -الإيجابية منها والسلبية- قد تقودنا إلى صبغ العالم من حولنا على مستوى التعاملات اليومية مع الآخرين. انظر مقال (Everyday Aesthetics in the Japanese Tradition) لياوريكو سايتو المنشور في كتاب (East and West) بتحرير بودي وكارتر، الصفحة 164. كما تناقش مقالات أخرى في الكتاب نفسه كيف أن التقاليد الكونفوشية في الصين تحوي كذلك منظورًا تجاه الحياة اليومية يجمع بين الجانبين الجمالي والأخلاقي. واستعرض كيلفن لو كذلك العلاقات الشخصية وارتباطها بالروائح في كتابه (Scents and Scent-sibilities: Smell and Everyday Life Experiences) (نيوكاسل أبون تاين: كامبردج سكولر بابلشنغ، 2009)

مقدمة

حكايتان ذواتا عبرة

يستطلع كتاب «رائحة الكتب: دراسة تاريخية-ثقافية للإدراك الشمي في الأدب» لمؤلفه هانز رنديسباخر تشكيلة واسعة من الأدب الأوروبي منذ منتصف القرن التاسع عشر إلى ثمانينيات القرن العشرين، موضّحًا أن تناول موضوع الرائحة في الروايات الفرنسية والألمانية والروسية خلال تلك المدة يتماهى مع نزعات إزالة الرائحة في المجتمعات الغربية، وتهميش العطور إلى دور مساند جمالي بحت. وقد تطرّقنا لهذا التاريخ في الفصل الخامس. يرى رنديسباخر أن الرائحة بحلول نهاية القرن التاسع عشر «تظهر في الأدب على أنها أداة للفرديّة المذهلة»[1]. وقد تتبّع أثر هذه الظاهرة من رواية «ضد الطبيعة» (1884م) لجوريس-كارل ويسمانس إلى رواية «العطر: قصة قاتل» (1988م) لباتريك زوسكيند. إن العنصر الأهم في هاتين الروايتين من حيث علاقتهما بجماليات الفن الشّمّيّ وأخلاقياته هو الدور المحوري المسند فيهما إلى الهوس المجنون بالروائح والعطور والانحطاط النفسي والأخلاقي الذي انحدر إليه بطلا الروايتين بسببها.

بطل «ضد الطبيعة» الدوق جان دي إسانت ذوّاقة محبّ للجمال سئم الحياة في المجتمع الباريسي وزهد بها، فقرر الانزواء في منزل معزول في ضواحي المدينة ليعيش في خلوة لا يشغله فيها إلا الأدب والفن والملذّات

(1) انظر كتاب (The Smell of Books) لهانز رنديسباخر، الصفحة 186.

الحسيّة[2]. غرفة الطعام على سبيل المثال مُصمَمة لتحاكي قمرة السفينة بكل تفاصيلها؛ البوصلة والسُدس والخرائط ومواعيد رحلات السفينة وجهاز يبعث رائحة القطران حال دخول أحد إلى الغرفة.

لكن سرعان ما تنقلب خلوة دي إسانت الجمالية عليه، فبدأ الواقع الاجتماعي يقتحم حياته على هيئة ذكريات مشبَعة بالروائح. أقضّت مضجعه بالكوابيس التي تجعل جسده ينضح عرقًا ويرتعش قشعريرةً وألمًا. يمدّ يده في إحدى الأمسيات ليتناول قطعة حلوى معطّرة كانت المفضلة لديه، وقد أدخلته الرائحة في السابق في أحلام يقظة مؤنسة. لكن الحلوى العطرية هذه المرة سبّبت له هلوسات، واستحضرت أمامه فوجًا من عشيقاته السابقات اللاتي يتذكّر روائحهن وأشكالهن بكل وضوح؛ أوّلهن الآنسة أورانيا لاعبة الأكروبات الأمريكية مفتولة العضلات، التي أُعجب «برائحتها الحيوانية»، تلتها السمراء النحيلة التي اعتادت وضع عطور جريئة مثيرة. ما انتهت تلك الخيالات الرائحية إلا ودي إسانت «مهشم، مكسور، تكاد الحياة أن تفارقه ... عروقه تنبض».

بعدها بأيام يستيقظ صباحًا في خضم هلوسة حقيقية: كأن رائحة الياسمين الهندي قد احتلّت منزله بأكمله، لكن الخدم لا يشمّونها البتة. يقرّر أن يداوي نفسه بابتكار عطر مضاد يتخلّص به من رائحة الياسمين، وقد ذُكر في بداية الرواية أن دي إسانت تعلّم فن العطارة حتى الاحتراف في باريس، وأنه قد جلب كل ما يحتاج إليه معه. ولأنه يقدّم التصنّع الفني على الطبيعة لم يكتفِ بمزج المستخلصات العطرية الطبيعية، بل استعمل كذلك موادَّ صناعية لأنه موقن أنها سوف تضيف اللمسة السحرية التي تحوّل عطره إلى عمل فني.

(2) انظر رواية (Against Nature) لجوريس-كارل ويسمانس بترجمة إنجليزية للمترجم برندان كينغ (سوتري- المملكة المتحدة: ديداليوس، 2008).

تفشل محاولات دي إسانت الأولى التي استحضرت أوهامًا من «فينوس» لفرانسوا بوشيه. يقبض غاضبًا قنينة فيها مستخلص الناردين القوي ويستنشق منها بعمق. تشلّه الصدمة لكن كل خيالاته تختفي: القرن الثامن عشر ورائحة الياسمين الهندي. يلهمه هذا الانتصار بابتكار عطور غير عادية، لكن سرعان ما يسأم منها ويقرّر إنهاء تجاربه بابتكار عطر واحد عظيم، فانكب يمزج المستخلصات والكحول والسوائل حتى «انفجرت في الغرفة فجأة رائحة مجنونة ومذهلة». يشعر دي إسانت بألم مباغت يسري في جسده كالبرق، يفتح عينيه فيجد نفسه ما زال جالسًا أمام منضدة الزينة. عندما يدخل إلى مكتبه ويفتح إحدى النوافذ، هبّ نسيم لم يكن من هواء عليل، بل موجة خانقة من البرغموت المختلط بروائح أخرى، ما إن انجلت حتى حلّت محلها رائحة الياسمين الهندي الكاتمة. حالما عادت إليه هلوسته الأساسية «أغشي عليه حتى كأنه مات». وجده الخدم وأحاطوه بالرعاية، لكن صحته الجسدية والعقلية ظلّت في تدهور متلاحق حتى أُستدعي الطبيب وأمره بالتخلي عن حياته الجمالية الانعزالية.

كيف نفهم «ضد الطبيعة»؟ مهما وصفنا هذه الرواية تظل في جوهرها تحذيرًا من الانغماس في تهذيب الحواس، خاصة تهذيب حاسة الشم بشمّ العطور. وفصل العطور نقطة تحوّل محورية في كشف الغطاء عن عبثية الوجود الحسي واعتلال روح متذوّق الجمال. إن انتقال الفرد من حياة نشطة ضمن مجتمعه ليس للروائح فيها إلا دور عابر غير ملاحظ في غالب الأوقات، إلى بيئة جمالية فريدة غنية بالروائح قد تودي بصوابه. وعلى هذا يوافق عالم النفس بيتر كوستر. كان ويسمانس نفسه مهووسًا بالعطور، وصرّح أن «ضد الطبيعة» كان العمل المفصلي الذي حسم قراره بالدخول في الكنيسة الرومانية الكاثوليكية، وحلّ البخورُ في خدمة الدين محلّ العطور في متصدّر اهتماماته وفي كتاباته اللاحقة.

أما رواية «العطر: قصة قاتل» لباتريك زوسكيند فهي تحمل تحذيرًا مروّعًا من مثالب الهوس بالرائحة والسعي لتركيب العطر الذي لا يُقاوم، وقد يحسب قارئ الرواية أنها محاكاة تهكّمية لحكايات الوعظ من مأساوية هذا التحذير وبشاعته، لولا تعقيدها التناصيّ ما بعد الحداثي، المستلهم من أدب الرعب القوطي والواقعية السحرية[3]. تمثّل بطل العمل شخصية على النقيض التام من شخصية دي إسانت المثقفة المتذوّقة للجمال. كان حظ جان باتيست غرنوي من السعادة ضئيلًا، هجرته أمه عند ولادته، وأُلقي به على كومة من القمامة النتنة ليموت، لكنه عاش طفلًا فقيرًا مُعنَّفًا مغلوبًا على أمره. لكنّ غرنوي يملك موهبةً عجيبة أنقذته، وهي قدرته الخارقة على رصد الروائح وتمييزها بشتى أنواعها، حتى أوهن الروائح المنبعثة من أجساد الناس، رغم أنه نفسه لا رائحة لجسده. بيع الفتى لصانع عطور استغلّ قدراته دون مقابل، لكن غرنوي رغم قبحه وجهله، وبفضل مثابرته وشيء من الحظ والخبث، استطاع أن يفتتح محل عطارة له. لكن عقله ظلّ مهووسًا بأمر لا حياد عنه: يريد أن يكون لجسده رائحة ليكون موضع إعجاب الناس وإكبارهم بسبب موهبته الشميّة. بعد تجارب كثيرة يستنتج أن المكوّن المفقود من عطره هو رائحة الفتيات البريئات، فيبدأ بالقتل. استطاع أن يقتل خمسًا وعشرين فتاة في سعيه لتجميع ما يكفي من مستخلص جلودهن لصنع العطر الخارق؛ الرائحة التي لا يمكن مقاومتها، التي ستجعله محبوبًا. لكن من السمات المميزة لشخصية غرنوي كونه بطلًا مخالفًا للعرف مهووسًا بالروائح والعطور هو أنه لاأخلاقي ولاجنسي، لا تجذبه في ضحاياه رغبة شهوانية بل دافع شمّيّ خالص، لا يريد إلا أن يجمع روائحهن الجميلة.

---

(3) انظر رواية (Perfume: The Story of a Murderer) لباتريك زوسكيند بترجمة إنجليزية للمترجم جون وودز (نيويورك: راندوم هاوس، 1986).

ما إن تمكّن غرنوي أخيرًا من صنع تحفته العطرية حتى قُبض عليه وحُكم عليه بالإعدام شنقًا. ولكن حين وصل إلى حبل المشنقة التي نُصبت على مقربة من القرية التي ارتكب فيها آخر جرائمه، تعطّر بعطره الخارق. اكتسحت الرائحة النفاذة الهيجة الحشود الحاضرة، وداخل أنفس الآلاف الذين جاءوا يشهدون مصرعه -ومنهم منفّذ الحكم والأسقف ووالد آخر ضحاياه- أن هذا الرجل ذا الرائحة المذهلة لا يمكن أن يكون قاتلًا، بل إنهم انطرحوا ساجدين له. كان لهذا العطر مفعول الفيرمون الإعجازي: تغلّبت على الناس شهواتهم، وانقلب موقف الإعدام إلى جنس جماعي. وقف غرنوي مبتسمًا ابتسامة متهكّمة وهو يراقب الحشد، ويفكر أنّه المولود في القمامة «الذي تربّى دون حب وعاش دون روح إنسانية دافئة، وإنما نكايةً وبقوة القرف، هو الضئيل الأحدب الأعرج البشع، الذي يتجنّبه الجميع، والشنيع من الداخل والخارج على حد سواء قد توصّل إلى جعل نفسه محبوبًا من قبل الجميع. وماذا تعني كلمة محبوب! معشوق! محترم!». يشعر في تلك اللحظة أنه كالإله: «لقد كان حقًّا رب نفسه، وربًّا أكثر روعةً من ذاك الذي ينفث روائح البخور في الكنائس»[4].

لكن غرنوي لا يستطيع التلذّذ بانتصاره. ما إن أدرك أن لا بشر قادر على مقاومة عطره، امتلأ كيانه بالكره لهذه الجموع العاشقة له التي خلقها. وإذ بوالد الفتاة المغدورة يتقدّم منه ركضًا، لا لقتله وإنما لعناقه. يسقط غرنوي مغشيًّا عليه، فيأخذه الرجل المأخوذ برائحة عطره إلى بيته يريد أن يتبنّاه. ينتظر غرنوي حتى نام الجميع ثم ينسلّ هاربًا ماشيًا إلى باريس. يدخل المدينة في أشدّ أيام السنة قيظًا وبعد منتصف الليل يجتمع مع اللصوص والقتلة وضاربي السكاكين والعاهرات حول نار صغيرة في مقبرة الأبرياء. لا

(4) جميع الاقتباسات العربية مأخوذة من الترجمة العربية لرواية العطر. قصة قاتل، باتريك زوسكيند، ترجمة: د. نبيل الحفار، ص 225-226. المترجمة

يتذكر أحد فيما بعد إلا أن رجلًا ضئيلًا فتح زجاجة صغيرة، ورشّ محتواه على نفسه، «وفجأة انسكب عليه الجمال كنارٍ متأججة»[5]. تهيّب الحشد منه، ثم تحوّل التهيّب إلى شهوة، يريدون أن يلمسوه، لا، بل أن يحصلوا على جزء منه، فمزّقوا عنه ثيابه ثم شعره وجلده. نتفوه والتهموه. لم يشعروا بشناعة ما فعلوه بأكلهم إنسان مثلهم، عندما فرغوا وعادوا يتحلّقون حول النارصامتين، كانت تعلووجوههم «مسحة من السعادة رقيقة» لأنهم «لأول مرة في حياتهم، فعلوا شيئًا عن حب»[6].

في روايةٍ تنضح بالإحالات الأدبية كان هذا المشهد الأخير تقليدًا سوداويًا مروّعًا للعشاء الأخير: جسد غرنوي ودمائه، صانع أقوى عطر في الدنيا، يؤكل ويُشرب فعليًا لا مجازيًا، ويملأ متناوليه بالحب والبركة الطاهرة. وعوضًا عن نتانة البخور في طقوس القربان المقدّس، تحتوي اللصوص والقتلة رائحة مذهلة للعطر العظيم الذي غيّر حثالة المجتمع. لكن لا نستطيع أن ننسى أن هذا السرور المتحقق في هذه النهاية ما تأتّى إلا من مقتل خمس وعشرين شابّة، أو أن هذا العطر الخارق من صنع نرجسي لم يستطع التغلّب على كراهيته للبشر. في حكاية زوسكيند الخيالية السوداوية توحي الأحداث المتعاقبة جرّاء تحقيق الحلم بابتكار عطر لا يُقاوم بأن السعي الفنّي وراء العطر (أو الفيرمون المثالي) سعيٌ غير محمود البتة. ألن يكون حالنا أفضل عندما نتقبّل روائحنا الطبيعية، جيدة أم رديئة أم معدومة حتى، على أن نتلاعب بحواس البشر بتراكيب صناعية؟ أليس الحق مع الأخلاقيين الرومان وآباء الكنيسة بنهيهم عن اكتساب السلطة على الآخرين من خلال الاستثارة الحسية بالعطور؟

(5) المصدر السابق، ص 238. المترجمة

(6) المصدر السابق، ص 239. المترجمة

13

دلالات تعطير الجسد وأخلاقياته

قد يبدو ما سأصفه مألوفًا إن كنت تملك كلبًا. قرّرتَ أن الكلب لا بُدّ أن يستحم، فنظّفته ومشّطت فروته، ورأيت أن الوقت مناسب الآن لاصطحابه في نزهة على القدمين. ما إن خرجت إلى الرصيف المقابل حتى انتفض فارًا منك، جارًا قيده من يدك، هارعًا إلى حديقة جارك، راميًا نفسه على كومة من فضلات كلب آخر، متمرّغًا فيها بفرح. وبعد أن انتهى من فعلته الشنيعة ينهض شامخًا برأسه متبخترًا ناحيتك، كأنه غسل نفسه بأطيب العطور. فتّشت الباحثة ألكساندرا هوروويتز من مختبر ذكاء الكلاب في كلية بارنارد عن التفسيرات المطروحة لهذا السلوك الشائع بين الكلاب، وكان أحد التفسيرات المطروحة غريزة الكلاب لحجب رائحتها عن الحيوانات المفترسة، ولكنها لاحظتْ أن العلماء لا يجمعون على تفسير واحد[1]. والتمويه أو الحجب الشمي وسيلة تستعملها الحيوانات والحشرات لتضليل أعدائها، فبعض أنواع القرود تمضغ نباتات عطرية وتدلّك فراءها بها. لكن ما يلفت الانتباه هنا ليس التمويه، بل المتعة الواضحة على سلوك الكلاب بعد تدحرجها في الفضلات المقززة[2]. الجنس البشري هو النوع الحيواني الوحيد

(1) انظر كتاب (Being a Dog) لألكساندرا هوروويتز، الصفحات 19-20

(2) انظر كتاب (Adam's Nose) لمايكل ستودارت، الصفحات 163-164.

الذي يزيّن جسده عمدًا بالروائح منذ آلاف السنين[3].

تكلّمنا في الفصل الخامس عن دور العطور والبخور روحانيًا وطبيًّا في الغرب منذ آلاف السنين، رغم أن استعمالاتها ودلالاتها انحسرت انحسارًا عظيمًا منذ القرن الثامن عشر حتى الآن، حتى أضحت لا ترتبط إلا بالناحية الجمالية المحضة وتستعمل للتزيّن فقط. وعزّزت العجلة الإعلانية الدائرة للأسف الانطباع الشائع أن للعطور وظيفتين جماليتين أساسيتين: الجذب الجنسي أو الدلالة على المكانة الاجتماعية. لكن هذا لا ينفي أن للتعطّر دوافعَ ودلالاتٍ وتقديرات أخلاقية شتى منذ أمد بعيد. وسوف نستعرض في النصف الأول من هذا الفصل بعض دلالات التعطّر لدى الثقافات القديمة: العبرانية واليونانية والرومانية، وبعض الاعتراضات الأخلاقية الكلاسيكية التي أبداها الفلاسفة واللاهوتيون ضد التعطّر. أما النصف الآخر فيناقش ما نجا من هذه الدلالات التقليدية وما تحوّر منها، والحجج الأخلاقية في الوقت المعاصر.

فلاسفة اليونان وأخلاقيو الرومان وآباء الكنيسة

يفتتح سفر نشيد الأنشاد بالتماس امرأة: «ليقبّلني بقبلاتِ فمِهِ، لأنَّ حبَّكَ أطيبُ من الخمر. لرائحةِ أدهانكَ الطيِّبة» (الإصحاح 1، الآيتان 2-3)، وفي آية تالية تقول: «صُرَّةُ المر حبيبي لي بين ثدييَّ يبيتُ» (آية 14). بعدئذٍ يصفها الرجل بهذا التشبيه: «أغراسُكِ فردوسُ رمَّانٍ مع أثمارٍ نفيسةٍ، فاغيةٍ وناردينٍ وكركمٍ. قصبِ الذَّريرة وقرفةٍ، مع كل عودِ اللُّبانِ. مُرٌّ وعُودٌ

(3) أمضى ستيفن دايفز شطرًا من الزمن يدرس ممارسات ومبادئ تعطير الجسد البشري. يمكن الاطلاع على بعض مقالاته المخصصة لهذا الموضوع مثل مقال (The Aesthetics of Adornments) المنشور في كتاب (East and West) ليودي وكارتر، الصفحات 124-131، ومقال (Analyzing Human Adornment) المنشور في مجلة (American Society for Aesthetics Newsletter) المجلد 38 العدد 2 (صيف 2018)، الصفحات 1-4

مع كل أنفس الأطيابِ» (الإصحاح 4، الآيات 13-15). كان المفسّرون اليهود والمسيحيون دائمًا يفسّرون عبارات الحبيبين أنها كناية عن الحب المتبادل بين الإله لإسرائيل، أو بين المسيح والكنيسة. ولكن الحاخاميين وآباء الكنيسة بإدخالهم نشيد الأنشاد في الأدب الإنجيلي قدّسوا امتزاج الحسّيّ بالروحاني في هذا النص الذي يعد أحد أكثر النصوص الشعرية حسّيةً على الإطلاق. ولذا، رغم إصرار التقاليد الكهنوتية على الفصل الجذري بين العطور/البخور المقدّسة وغير المقدّسة لتماثل الفصل بين الحب الروحي والحب الجنسي (سفر الخروج 30، الآية 38)، نجد مرجعًا قديمًا يثبت أنهما متصلان.

ذكرنا سالفًا أن اليونانيين القدامى، رجالًا ونساءً، كانوا يستعملون الزيوت العطرية لكن استعمال النساء لها فيه من الإشكالات الاجتماعية والأخلاقية الشيء الكثير، نظرًا لارتباط تعطير الجسد بالمحظيات. وسوف نفهم المزيد من خرافة «النمر المعطّر». يذكر التراث اليوناني -وحقّقها الفيلسوف ثاوفرسطس وصادقها- أن من شدّة حلاوة أنفاس النمر أو الفهد ما عليه إلا أن يزفر فتنقاد إليه الفريسة كالمسحورة[4]. كأن هذه الأسطورة تقول إن المحظيّات الشبيهات بالفهود قد يجذبن الرجال بأطيابهن وجمالهن، بل وبعذب حديثهن، لا سيّما مع التمييز اليوناني الذي أبقى النساء المتزوجات بعيدًا عن الحياة العامة. كتب كاتب من تلك الأزمان الغابرة قولًا جرى على ألسنة الناس: «لنا محظيّات نتمتّع بهن... وزوجات يحفظن ذكرنا بالذرية ويحرسن شعلة الموقد»[5]. يرى عالما الكلاسيكيات المؤرّخان مارسيل ديتيان

(4) انظر كتاب (Scent: The Mysterious and Essential Powers of Smell) للمؤلفة أنيك لو غورير بترجمة إنجليزية للمترجم ريتشارد ميلر (نيويورك، راندوم هاوس، 1997)، الصفحات 15-23

(5) مقتبس من مقدمة جان بيير فرنان في كتاب (The Gardens of Adonis: Spices in Greek Mythology) لمارسيل ديتين بترجمة إنجليزية للمترجمة جانيت لويد (لندن: هارفستر برس، 1977)، الصفحة 6

وجان بيير فرنان أن في هذه النظرة إلى الزواج اقتصادًا شمّيًا رمزيًا، حيث يتموضع وجود البخور/العطور في العلاقة بين الآلهة والبشر على النقيض من الغياب النسبي للعطور في العلاقة بين الأزواج والزوجات[6].

لكن المسرحية المناهضة للحرب «ليسستراتي» للكاتب الإغريقي أرستوفانيس تقدّم لنا نظرة أخرى أشدّ تعقيدًا. عند دنو حبكة المسرحية، وبعد مضي أيامٍ من الإضراب الجنسي، يصل كينيسياس المشبوق إلى الأكروبوليس ليستعطف زوجته ميريني كي تضاجعه. تصرّ أولًا على أن يعد بالتصويت بإنهاء الحرب فيوافق، وكانت كلما لامستْ صدقًا في وعوده تختلق عذرًا جديدًا لتهرع إلى الداخل -مرةً لتحضر سريرًا، وثانية فراشًا للسرير، وثالثة وسادة- حتى قالت أخيرًا إنها ستدخل لإحضار عطر. جنّ جنون كينيسياس عندها والشهوة مشتعلة فيه، وخاضا في نزال كوميدي حول ما إذا كانا في حاجة إلى عطر كي يكون مرقدهما مُرضيًا، وهذا يوحي أن الجمهور في ذلك الزمن يفهم ويتقبل الدور الإيجابي للعطور في العلاقة الزوجية[7].

سواءٌ أكانت مسرحية أرستوفانيس تعكس تقبّلًا للعطور أم لا، فإن أهم فلاسفة اليونان كانوا ينبذون العطور نبذًا شديدًا. في «مأدبة» زينوفون يقيم كالياس حفلًا يحضر فيه عازف قيثارة وراقصة على سبيل التسلية، ويقترح جلب العطور لكن سقراط يعترض بحجة أن العطور لا تليق بالرجال ولا حتى بالنساء المتزوجات[8]. وفي كتابات أفلاطون يعلن سقراط رفضه بقطعيّة أحدّ ممّا رواه زينوفون: ففي «الجمهورية» يقارن سقراط بين

(6) المرجع السابق، الصفحات 21-25.

(7) انظر كتاب (Lysistrata) لأرستوفانيس بتحرير دوغلاس باركر (مطبعة جامعة متشغين، 1969).

(8) انظر كتاب (Symposium) لزينوفون بتحرير أي جي بوين (ورمنستر-المملكة المتحدة، أيريس آند فيليبس، 1998)، الصفحة 31.

الاحتياجات اليسيرة «للمدينة الحقيقية الصحّية» التي تمثّل الأخلاقيات واحتياجات «المدينة الرفهة» التي تمثّل اللاأخلاقيات؛ أي المدينة التي يريد قاطنوها «اللحوم والطيوب والعطور والحظايا»[9]-[10]. وهل ثمة تحقير أو إهانة للعطور والبخور أكبر من جمعها مع اللحوم والحظايا؟

أما أرسطو فيؤمّن ما يقوله أفلاطون غير أنه يستنبط استنتاجًا أكثر اعتدالًا. قلنا سابقًا إن أرسطو جعل مكانة حاسة الشم أدنى من البصر والسمع وأعلى من التذوّق واللمس، مع ملاحظته أن البشر على خلاف الحيوانات يتمتعون بروائح محددة لا لسبب إلا لأنها تجلب لهم المتعة. لكنه كان متحفّظًا في مسألة التعطّر. يقول في كتابه «علم الأخلاق إلى نيقوماخوس» إن «الاعتدال لا ينطبق إلا على لذّات البدن، ولا يمكن أن يكون عدم الاعتدال في لذّات البصروالسمع»؛ أي إنّ ملذّات البصر أو السمع مهما غالى المرء فيها لا يمكن أن تكون معتدلة أو غير معتدلة. فلا يمكن أن يُوصف امرؤ بعدم الاعتدال أو الانضباط لأنه أسرف في الاستمتاع بالرسم والموسيقا وأعمال التمثيل. يقول: «نحن لا نقول على هؤلاء الذين يحبّون رائحة التفاح أو الورد أو البخور إنهم عديمو الاعتدال في أمر الروائح، بل نقوله بالحري على أولئك الذين يحبون رائحة الأعطار والتوابل». لماذا؟ «لأن الناس عديمي الاعتدال يتلذّذون بهذه الروائح من حيث إنها تذكّرهم أعيان الأشياء التي يرغبون فيها بشغف». ويوضّح أرسطو أن «الكلاب ليس لها لذة في الشعور برائحة الأرانب، ولكن لها لذة كبرى في أكلها»[11]. ما وظيفة الرائحة

(9) انظر كتاب (Republic) لأفلاطون بترجمة إنجليزية للمترجم روبين وترفيلد (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 1993)، الصفحة 64.

(10) الاقتباس من الترجمة العربية لكتاب جمهورية أفلاطون، أفلاطون، ترجمة حنّا خبّاز، ص66. المترجمة

(11) الاقتباس من الترجمة العربية لكتاب علم الأخلاق إلى نيقوماخوس، أرسطوطاليس، ترجمة: أحمد لطفي السيد، ص 316-318. المترجمة

لدى الكلب إلا أنّها تحفّزه على المطاردة والصيد والإشباع الجسدي. وكذلك الأشخاص الذين يستثيرهم العطر يعدّهم غير معتدلين لأنهم لا يستجيبون للرائحة نفسها، إنما للذّة جسدية مجرّبة أو منتظرة[12].

لعلّنا نريد أن نسأل لماذا لا تفسح حجة أرسطو المجال لاحتمالية استمتاعنا أحيانًا برائحة العطر لأجل عذوبته وحسنه، كما نستمتع برائحة التفاح أو الورود أو البخور. إن مجرد إدخال أرسطو للبخور في قائمة الأشياء ذات الرائحة المستحسنة يعني أنه خلافًا لأفلاطون يرى أن الاعتدال في التعطير لا ضير فيه، لا سيما أن البخور والعطور يتشاركان في مكوّنات كثيرة في العالم القديم (منها المُرّ مثلًا)[13]. وسوف نرى فيما بعد مثالًا مفاجئًا لآراء التعطّر بين اللاهوتيين المسيحيين. لكن يجب علينا أولًا أن نستطلع أحوال الرومان، في إفراطهم في استعمال العطور، وفي النقد الجارح للعطور من الأخلاقيين الرومان.

يعرب بلينيوس الأكبر في كتابه «التاريخ الطبيعي» عن بالغ استيائه من أولئك الأباطرة -مثل كاليغولا ونيرون- الذين يسرفون في إقامة عروض عطرية باذخة باهظة. فقد أمر نيرون في إحدى مآدبه أن يُرشّ الضيوف بالعطور من أنابيب مثبتة بالسقف، ويُقال إنه أمر في جنازة زوجته أن يُجلب إليه ما أنتجته بلاد العرب من بخور وعطور في عامٍ كامل[14]. ولذا كان اعتراض بلينيوس على استعمال العطور لأنها «أتمّ أوجه البذخ المسرف»،

(12) انظر كتاب (Nichomachean Ethics) لأرسطو، بترجمة ديفيد روس، ومراجعة جون لويد أكريل وجايمس أوبي أرمسن (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 1998)، الصفحات 72-73

(13) ثمة عبارات أخرى في الجزء العاشر يتكلّم فيها أرسطو عن تفاعل كلّ حاسة مع الأشياء الملفتة لها، وهذا يوحي بانفتاحه إلى تقبّل الاستعمال المعقول للعطور. أنا ممتن لتوم ليدي للإشارة إلى هذا الجزء.

(14) انظر كتاب (Natural History) لبلينيوس بترجمة إنجليزية لهاريس ركام، المجلد الرابع (كامبردج-ماساتشوستس: مطبعة جامعة هارفارد، 1945)، الصفحات 60-61، 100-113.

فالثياب تُلبس غير ذات مرة، والجواهر تُورّث إلى الأبناء، أما «العطور فتختفي رائحتها فورًا وتموت في ساعة رشّها». ولبلينيوس مآخذ أخرى على العطور إضافةً إلى تلاشيها وغلائها. يقول: «إن علامة جودة العطر أن عطر المرأة عابرة الطريق يشدّ انتباه الناس ولو أشغلتهم أمور أخرى». ويدّعي كذلك ممتعضًا أن العطر وسيلة للخداع ابتكرها الفرس ليخفوا به رائحة أجسادهم المنتنة، والآن يرى الجنود يتطيبون به ويضيفونه إلى شرابهم. جمعت هذه الأسطر مجمل الاحتجاجات ضد العطور التي ما زالت تطرح حتى هذا اليوم: الترف والبذخ، الزوال والتلاشي، إهدار الموارد، الخداع والتضليل، الغواية والإغراء.

وما علينا إلا أن نتأمل الحادثة الرومانية التي أخرجت تعبيرًا كلاسيكيًا يعبّر عن كراهية الرومان لتعطّر المرأة. وردت في إحدى مسرحيات بلاوتوس الكوميدية أن المحظية فيليماتيوم تكاد ترشّ على نفسها من العطر فتنصحها خادمتها العجوز الحكيمة قائلةً: «إن أجمل روائح المرأة ألا تكون لها رائحة البتة» (mulier recte olet, ubi nihil olet). فإن كان العطر لا يليق على جسد محظية، فما بالك بامرأة ذات حسب ومكانة! يقول برفسور الكلاسيكيات مارك برادلي إن هذا القول كان يجري في ذلك الزمن مجرى المثل، ولكن المؤكد أنه جرى مثلًا منذ أن اقتبسه ميشيل دي مونتين بعد ذلك بألف وخمسمئة عام[15]. وفي مقابل ذلك ظهرت آراء معتدلة في الحضارتين اليونانية والرومانية إزاء العطور، وأصوات كثيرة تقول إن العطور حسنة ومنعشة، ومنها الشاعر الروماني لوكريتيوس الذي قال «إن التعطّر من حين لآخر يجعلنا نشعر بالتجدّد والانتعاش»[16].

(15) انظر مقال (Foul Bodies in Ancient Rome) لمارك برادلي المنشور في كتابه بعنوان (Smell and the Ancient Senses)، الصفحات 142-143.

(16) انظر مقال (Making Scents of Poetry) لشاين بتلر المنشور في كتاب (Smell and the Ancient Senses) بتحرير مارك برادلي، الصفحة 78.

أما من المنظور المسيحي فكما هو متوقع، استنكر معظم اللاهوتيين التعطّر دون جدل ولا تفسير، وإنما بتكرار الحجج الأخلاقية بارتباطه بالوثنيين. يكتب إكليمندس الإسكندري: «كما أن القطيع تقوده الحلقات المثبتة في أنوفها ... كذلك المنغمسون بالشهوات تقودهم الروائح والعطور». ويحذّر القديس أمبروز الميلاني من أن «النفحة الواحدة من الطيب تغيّب الفكر»، وشجب القديس يوحنا ذهبي الفم استعمال العطور لما فيها من ترف وخيلاء، وذكر أنما استعمالها فيه حجب لنتانة الجسد من الداخل. وقد ربط اللاهوتيون بين التعطّر والبغاء والجنس المحرّم، وفرّقوا بينه وبين «طيب الفضيلة» في الماء المقدّس والبخور[17]. ورغم كل هذا نجد رأيًا واحدًا ينحو نحو الاعتدال في خضمّ هذا الاستنكار الرافض، والأعجب أنه على لسان إكليمندس الإسكندري الذي حذّر الرجال المسيحيين من الانقياد بأنوفهم كالماشية:

> لا تجعلنّ الخوف من العطور يغلبكم ... لا تحرمنّ النساء من التطيّب بقطرات من العطور، ولا يسرفن فيَغْشي أزواجهن ... من العطور ما هي لا بالمخدّرة ولا بالشهوانية، لا تدعو إلى الجماع ولا توحي بالبغاء الفج، بل رصينة عفيفة منعشة[18].

وجد اللاهوتي إكليمندس الإسكندري مسلكًا أرسطويًا في مسألة التطيب لم ينتبه إليه أرسطو نفسه. ولدى الحاخامات في عقود ما بعد الهيكل اعتدال مماثل، كما تثبت المؤرخة ديبرا غرين في تحليلها للجدالات التلمودية أن من كثرة استعمال النساء للعطور يوم السبت اضطر الحاخامات إلى تنظيم

(17) انظر كتاب (Scenting Salvation) لسوزان هارڤي، الصفحات 158-169. ويقول إكليمندس الإسكندري كذلك إن على الرجال «أن يتطيّبوا، لا بالعطور بل بالكمال. ويجب على النساء أن يتعطرن برائحة المسيح، لا بالمساحيق والعطور». انظر كتاب (Christ the Educator) لإكليمندس الإسكندري بترجمة إنجليزية للمترجم سايمون وود (فاثرز أوف ذا تشيرش، 1954)، ص 150

(18) انظر كتاب (Christ the Educator) لإكليمندس الإسكندري، الصفحة 150.

التطيّب. لكنها تستنبط من ذلك أن خوفهم كان من باب درء الشبهات في انتهاك الأمر بتحريم العمل يوم السبت، لا من انشغالهم بأخلاقية التعطر نفسها[19].

كانت أصوات إكليمندس والحاخامات الوسطية خافتة. فلم تجد لها صدًى إيجابيًا مع انتصار المسيحية في نهاية العهد الروماني، وتغلّبها وسيادتها في العصور الوسطى. لكن المسألة أصبحت من المسكوت عنها مع سقوط روما، وطوى النسيان الجدل الأخلاقي حولها، حتى انبعثت فيه الروح مع عودة الصليبيين من الشرق الأدنى محمّلين بغنائم من العطور. ولما شاع التعطّر تدريجيًا بين نخب المجتمع في أواخر العصور الوسطى وما بعدها، رجعت الأقوال والجدالات الفلسفية واللاهوتية التي تستنكره. فأحيا مثلًا دي مونتين في عصر النهضة مقولة بلاوتوس في مسرحيته: «إن أجمل روائح المرأة ألا تكون لها رائحة البتة» بالحجة القديمة أن العطور تحجب وتضلل: «يصدق قولنا إنَّ العطور مريبة وتثير الشك فيمن يستعملها، وافتراضنا أنها تخفي عيبًا طبيعيًا فيه»[20]. انتقد المصلح جان كالفن في عهد الإصلاح البروتستانتي «أولئك الذين تشمّ منهم محلات العطارة» في معرض انتقاده للترف الباذخ الذي تتنعم به الطبقات العليا من أهل جنيف[21].

وإنه لمن العجب أن نجد الحجج نفسها التي ساقها دي مونتين وكالفن -التصنّع والحجب والترف- مكررة في جدالات القرن الثامن عشر حول التعطّر. يكتب المؤرخ آلان كوربن أن هذه الانتقادات لم تطل كل أنواع

(19) انظر كتاب (The Aroma of Righteousness: Scent and Seduction in Rabbinic Life and Literature) لديبرا غرين (يونيفرستي بارك: مطبعة جامعة ولاية بنسلفينيا، 2011)

(20) انظر (Essays) لـدي مونتين، الصفحة 228.

(21) ورد تعليق جان كالفن حول العطور في مقاله القصير بعنوان (De Luxu) وترجمه إلى الإنجليزية وعلّق عليه المترجم فورد لويس باتلس بعنوان (Concerning Luxury) في كتابه (Interpreting John Calvin) (غراند رابدز-متشغين: بيكر بوكس، 1996)، الصفحة 331

العطور، فقط العطور الثقيلة المستخلصة من الحيوانات مثل المسك والعنبر ومسك الزباد، أما الروائح الزهرية الأخف فكانت مقبولة وشائعة. وشجّع بعض الكتّاب مثل الشاعر لوكريتيوس التطيّب لما يجلبه من متعة جمالية للمتطيب ولمن حوله. كتب صانع العطور أنطوان ديجان في عام 1764م أن العطور «تجعلنا نرضى عن أنفسنا بإحياء نشاطنا في الاجتماعات، فيلحقنا رضا الآخرين عنّا كذلك»[22]. ويذكّرنا المؤرخ كوربن بسخرية ألكسندر دوما من الطبقة العليا الفرنسية في القرن الثامن عشر: «كل شخص رائحته حسنة ... إلا الفلاسفة»[23].

الملذات العطرية في آسيا والشرق الأوسط

أود الاكتفاء هنا بإيراد الأمثلة على حجج التعطّر، المدافعة عنه والمستهجنة منه، والالتفات إلى المنظور العصري لهذه الإشكالات. ولكن قبل هذا أود التعليق في إيجاز على البون الشاسع بين انتقاد الغربيين التقليديين للتعطّر ونظرتهم إليه على أنه ترف مسرف أو دعوة للمفاسد، والممارسات الآسيوية والشرق أوسطية، كالتي وصفناها في الثقافات المرحّبة بالعطور والبخور المتمتعة بها مثل الهند القديمة، والصين الإمبريالية، واليابان في العصور الوسطى، والتقاليد العربية الإسلامية. في الفلسفات والديانات الغربية نجد تأرجحًا في قيمة المتع الحسية ما بين الإقرار والرفض، ولكن في الهندوسية مثلًا تعد المتعة (الكارما) إحدى المقاصد الشرعية الثلاثة من الحياة، بل يؤكّد جيمس ماكهيو أن «قيمتها تنبع من كونها هدفًا بنفسها»، ولذا فإن «العطور منهج لا غنى عنه لتحقق المتعة، واستهلاكها بمقادير معلومة من أهم عناصر الثقافة والرقي»[24].

(22) انظر كتاب (The Foul and the Fragrant) لآلان كوربن، الصفحة 72

(23) المرجع السابق، الصفحة 76.

(24) انظر كتاب (Sandalwood and Carrion) لجيمس ماكهيو، الصفحة 106

وبالمثل تمنح التقاليد العربية الإسلامية المتع الحسية مكانة لا استصغار فيها، فالفردوس مثلًا في تصوُّرِها مكانٌ يحفل بالملذات الحسية، ومنها المتع الشمية. وكان النبي محمد شخصيًا يحب الطيب ويوصي بالتطيّب، وكان يوصي الرجال «بالاغتسال والتطيّب لخطبة الجمعة في المسجد، والرجال والنساء بالتطيّب عند الجماع»[25]. وذكرنا في فصل سابق استعمال العرب للزيوت العطرية في تدليك المواليد وفي تعطير العروسين. ولا شك أن الإسراف في أي شيء مكروه في الإسلام والهندوسية وغيرهما من التقاليد الثقافية، ومن ذلك استعمال العطور لارتكاب المفاسد، ولكن التعميم باستنكار العطور والنظر بعين الريبة لمن تطيّب مفقود تمامًا في هذه الثقافات بقدر ما هو حاضر بقوة في الغرب.

لكن بالطبع ظهرت استثناءات كثيرة في الفكر الغربي من الجو العام المتشكك من التعطّر، من لوكريتيوس وغيره. ونذكر هنا قول سبينوزا في «علم الأخلاق»: «وعلى الإنسان الحكيم إذن أن يستعمل الأشياء ويتمتع بها قدر الإمكان ... وعليه أن يستخدم لإصلاح ذاته واستعادة قواه أغذية ومشروبات لذيذة متناولة بمقادير معتدلة، كما عليه أيضًا أن يستعمل العطور ويستمتع بالنباتات المخضوضرة وبالحلي والموسيقا والألعاب المرنة للجسم والعروض المسرحية»[26]-[27]. ولا غرابة في ذلك إذ إن منظور سبينوزا إزاء المتعة عامةً ومتع الروائح خاصةً ينبع من نظرته الإيجابية تجاه الجسد. تكتب الفيلسوفة شانتال جاكي أن سبينوزا أسّس «الأخلاقيات الشمّية» التي «تشجّع على خلق ثقافية للأنف وعشق الأطياب والعطور بما

(25) انظر كتاب (Sacred Scents in Early Christianity and Islam) لماري ثور الكل (لانهام-ماريلاند: ليكسنغتن بوكس، 2017)، الصفحة 116

(26) انظر كتاب (Ethics) لباروخ سبينوزا، الصفحة 260

(27) الاقتباس من الترجمة العربية لكتاب علم الأخلاق، باروخ سبينوزا، ترجمة: جلال الدين سعيد، ص 275. المترجمة

يناظر ملذّات الموسيقا والمسرح»[28]. أي إن سبينوزا يرى إقامة أساس أخلاقي للبحث عن المتعة والبهجة في العطور بما لا يختلف كثيرًا عن الممارسات المتّبعة في الشرق الأوسط وآسيا.

دلالات معاصرة

يجمع معظم علماء الاجتماع والمفكرين أن للتعطّر دلالات ودوافع كثيرة. ونستطيع تصنيف هذه الموضوعات الرئيسة المعاصرة في فئتين: الدلالات والدوافع الموجّهة خارجيًا للتأثير في الآخرين، والدلالات والدوافع الموجّهة داخليًا لإرضاء الذات. وتميّز عالمة النفس المختصّة بالعملية الشمّية رايتشل هيرتز بين الاثنين، فتوضّح أن الرغبة البشرية في التعطّر تهدف من المنظور الخارجي إلى «التلاعب بأمزجة الآخرين أو سلوكهم»، ولكن من المنظور الداخلي تهدف إلى تحقيق المتعة الحسية للمتعطّر نفسه[29]. ورغم أنني أتفق مع هيرتز، فإن كلمة «تلاعب» توحي للأسف بوجود نية لدى الشخص بالخداع والتضليل، وليس طبعًا كل تعطّر يُراد به تجميل النفس لدى الآخرين يكون بنية التلاعب بهذا المفهوم. وأود أن أزيد أن الأهداف الموجّهة داخليًا أو خارجيًا لا تكون دائمًا واضحة ومنفصلة، وأن القوة الاستكشافية في معادلة الداخلي/الخارجي تكمن في إظهار اختلاف المسألة نفسها عندما يُفهم السلوك على أنه موجّه للتأثير في الآخرين أو موجّه للرضا عن النفس. وسوف أبدأ باستعراض ثلاثة موضوعات عادةً ما تُعد موجّهة خارجيًا: الإغواء، والحجب أو التستّر، والتصنّع.

يُعرف عن **الإغواء** في أبسط معانيه التقليدية الخارجية أنه يستعين

(28) انظر كتاب (Philosophie de l'odorat) لشانتال جاكي، الصفحات 77-78.

(29) انظر مقال (Perfume) لرايتشل هيرتز المنشور في كتاب (Neurobiology of Sensation and Reward) بتحرير جاي غوتفريد (بوكاراتون-فلوريدا: تايلور أند فرانسيس، 2011)، الصفحة 381.

بالعطر طُعمًا للاستمالة. ومن هنا جاء ارتباط العطور بالمحظيات والنساء ذوات المآرب. وفي أكثر صور الإغواء فجاجةً لا يُعد التعطّر إلا أداة نفعيّة وحيلة تلاعبية؛ وهذا المنظور مضمَّنٌ في الكثير من الإعلانات على الإنترنت التي تدّعي اكتشاف «الفيرمون البشري»، الرائحة التي تضمن استدراج الآخر إلى الفراش.

لكن قد يتعطّر الشخص لا لسبب إلا للمتعة التي يستشعرها المتعطّر لنفسه، كما قال صانع العطور ديجان في القرن الثامن عشر إن الشخص ينقلب حيًّا ذا روح خفيفة تجذب الآخرين من العطر. فإن شئنا أن نستعير من نظرية الفيلسوف جيرنوت بومه الجمالية، يمكن القول إن من هذا الشخص ينبعث «جوٌّ محيطٌ» جذّابٌ لكن دون أن يقصد متعمّدًا أن يغوي أحدًا جنسيًّا ويتلاعب به. يعلّق عالم الأنثروبولوجيا الفرنسي دافيد لوبرتون أن الإنسان يتعطر أحيانًا «ليحسّن مزاجه وينسجم مع ما حوله»، جاعلًا العطر «مقوّيًا للعلاقة الجمالية الوثيقة بينه وبين العالم»[30]. وقد استنبطت رايتشل هيرتز في إحدى دراساتها أن «الإحساس بالثقة في النفس الناتج من التعطّر قد يبدّل سلوك المتعطّر على نحو يزيد من جاذبية الآخرين إليه، بغض النظر عما إذا كان الآخرون يستطيعون شمّ العطر أم لا»[31]. وهذا صحيح في كثير من الثقافات التي تشجّع على التعطر وله دور في «التودد» التقليدي بين الجنسين، بكل ما في ذلك من طقوس معقّدة تتضمّن ضروبًا متباينة من التزين والتجميل.

ثمة تضادّ فلسفي مشابه لهذه الحالة قد يعيننا على استيعاب الفرق بين التأويل الخارجي للإغواء على أنه تلاعب والفهم الداخلي للإغواء على

---

(30) انظر مقال (Brief Anthropology of Perfume in the Western World) لدافيد لو برتون المنشور في كتاب (Perfume: A Global History) بتحرير ماري كريستين غراس، الصفحة 219.
(31) انظر مقال (Perfume) لرايتشل هيرتز، الصفحة 378.

أنه جاذبية؛ وهو التضاد بين المنظور الأفلاطوني والمنظور الأرسطوي إزاء الخِطابة. يرى أفلاطون أن الخطابة هي محاولة مريبة أخلاقيًّا للتلاعب في الآخرين ودفعهم إلى الاعتقاد أن أسوأ الظروف هي أفضلها؛ أما الخطابة لدى أرسطو فهي فن البلاغة والإقناع بأبهى صورها في إقامة الحجة لما يراه المرء حقيقةً عن قناعةٍ منه. والأمر مشابه لإشكالية دور المعرفة في العاطفة التي ناقشناها في الفصل الرابع، فقلنا إنّ معاملة تأثيرات الروائح (أو العطور) على أنها عاطفية بمعنى أنها «غير عقلانية» يهمّش البعد المعرفي للعاطفة نفسها. وفي حالة ارتباط العطور بالإغواء يفترض الادعاء الخارجي أنّ العطور ما استعملت إلا للتلاعب بالآخرين باطلًا أن التأثيرات العاطفية للتعطّر -مثل البلاغة والفصاحة في التحجج- سوف تقهر القدرات المعرفية للمتلقي بما يعيق تفكيره السليم ويفسد استجاباته العقلانية.

ينطبق هذا الاستقراء الثاني على الاعتراض بأن التعطّر فيه حجب مموِّهٍ مضلِّل لعلةٍ ما. إن نظرنا إلى الحجب من منظور خارجي فهو يعني أن الشخص يتعطّر لإخفاء عيب في جسده، مثل رائحة الجسد الكريهة، أو رائحة عادة سيئة يتّبعها، أو رائحة مرض، ولهذا نجد الادعاء يتكرر على لسان القديس يوحنا ذهبي الفم ودي مونتين بضرورة النظر بعين الريبة لأي شخص يتعطّر لأنه يخفي أمرًا ما. من الطبيعي أن هذا أمر وارد في بعض الحالات، ولكنّ ثمة طُرُقًا أخرى لِفَهم حجة الحجب. أولًا، قد يحجب أحدهم رائحة كريهة نفّاذة مراعاةً لراحة الآخرين، أو ربما يكون دافعه التماهي مع مجتمعه -وهذا أمر غير محمود بالضرورة- مثل وضع مزيل العرق. ثانيًا، قد لا يُراد بالتعطر إخفاء رائحة الجسد الطبيعية، بل تعزيزها. فعندما يلامس العطر جلد الشخص يمتزج برائحة جسده الطبيعية وينتج عنه رائحة جديدة، ما يغيّر بصمة الشخص الرائحية. والمتذوّقون للعطور الخبراء في التعطر يعرفون أي الروائح التي تعزّز رائحتهم الطبيعية، كما يعرف المرء أي

تصاميم الأزياء أو الألوان التي تناسب شكل جسمه أو لون بشرته، والأدلة المستخلصة من الدراسات السلوكية بما يدعم هذا الافتراض كثيرة[32]. إنّ الإصرار على أن حجب رائحة الجسد الطبيعية دائمًا ما يثير الريبة في أخلاقيات الشخص يعني اتّباع ما سمّاه الفيلسوف بول ريكور «التأويلات التشكّكية»، وهي منظور تأويلي يفترض وجود دافع خفي بغيض في كل ما يفعله الناس.

اكتشف علم الأحياء الحديث سببًا ينبغي أن يدفع الناس -أو الرجال على الأقل- إلى عدم إخفاء رائحتهم الطبيعية في أثناء تودّدهم إلى الجنس الآخر. تذكّرنا رايتشل هيرتز أن دراسات كثيرة أثبتت أن الرجال ينجذبون بصريًّا إلى محاسن النساء، بينما تنجذب النساء إلى روائح الرجال (وقدرتهم على إعالة أسرهم) أكثر من مظاهرهم. وعندما يتعطّر الرجال فإنهم يحجبون عن شريكاتهم المحتملات معلومات مهمة يتلقينها دون وعي، وأهمها الدور الحيوي لاختلاف تركيب الـ(HLA/MHC) بين الشريكين لزيادة فرص إنجاب أطفال أصحاء ذوي مناعة قوية. وتشير هيرتز إلى أن العلاقة قد تمضي قُدمًا بين الزوجين دون أن تعرف المرأة رائحة الرجل الحقيقية إلا بعد حين، وعندئذٍ يكون الارتباط العاطفي بينهما قد ترسّخ ولا يمكن حلّه[33].

أما الاعتراض الثالث فهو الاحتجاج بالتصنّع. إن مما انضوت عليه مقولة بلاوتوس: «إن أجمل روائح المرأة ألا تكون لها رائحة البتة» هو استنكار إحلال «الصناعي» محلّ «الطبيعي». إنّ حجة «التصنّع» هي كحجة «الحجب أو الإخفاء» عندما ننظر إليها من منظور خارجي؛ مفادهما أن من الخطأ حجب رائحة المرء الطبيعية بشيء من صنع البشر. والرد على هذا يكون بسؤال

(32) انظر كتاب (Adam's Nose) لمايكل ستودارت، الصفحات 190-191.

(33) انظر مقال (Perfume) لرايتشل هيرتز، الصفحات 377-378.

واحد: ألا تنطبق هذه الحجة كذلك على التزيّن بأي زينة، كالأصباغ أو الحلي أو حتى الملابس (وفي حالة الكثير من الثقافات التقليدية أي زينة جسدية من الأوشام إلى التخديش أو التشريط)؟ إنّ رفض ملاءمة التعطر للإنسان من باب «التصنّع» مع السماح بأوجه الزينة الأخرى غير منطقي على الإطلاق، ويوحي بأن الأمر مبعثه عدم الارتياح لوجود الروائح عامةً.

ظهرت في القرن التاسع عشر النسخة الرومانسية من حجة التصنّع في تأملات بول غوغان في عطر نساء تاهيتي الطبيعي، فيقارن المرأة التاهيتية الأصيلة، التي تمزج مع رائحتها الحيوانية الطبيعية روائح طبيعية أخرى كزيت جوز الهند والغاردينيا، بالنساء التاهيتيات اللاتي أفسدهن أصحاب الحوانيت الأوروبيون الذين يبيعون «عطارة خانقة من المسك والباتشولي. وعندما يجتمعن في الكنيسة يصبح المكان بسبب روائح هذه العطور لا يُطاق»[34].

لكن حتى لو لم يتبع المرء هذه الآراء التقليدية في حجة التصنّع فإن بعضهم يطرح آراء معاصرة أكثر منطقية واعتدالًا، منها أن يمتنع الشخص عن التعطّر بروائح قوية ذات تركيبات اصطناعية، أو يتحرّج من التعطر بأي عطر في الأماكن الضيقة المغلقة احترامًا لراحة الآخرين الذين قد يعانون الحساسية. ومن باب ترك التصنّع أيضًا، ومن منظور أخلاقي، أن يترك الإنسان التعطّر لعدم الإضرار بالبيئة، لا سيما إن احتوى العطر على مواد كيمائية مصنّعة.

كثيرًا ما أعرب المدافعون عن البيئة عن قلقهم حول ما يعدّونه استعمالًا مفرطًا وخطيرًا للمواد الكيميائية الصناعية في المجتمع المعاصر. هذه المواد المركّبة من جزيئات اصطناعية من المكوّنات الأساسية في العطور ومنتجات

(34) الاقتباس مأخوذ من مقال (Towards an Olfactory Art History) لجيم دروبنيك، ص 199

النظافة الشخصية والمنظّفات المنزلية والملابس والأثاث والمركبات وغيرها الكثير. ولربما يكون من الأحوط تجنّب استعمال هذه المواد لما لها من مخاطر في تفاعلاتها على المدى البعيد من استعمالها يوميًا[35]. ولذا فقد يمتنع أولئك الذين يودّون المحافظة على البيئة عن التعطّر لأسباب داخلية وخارجية، أو يفضّلون أن يتطيّبوا بالزيوت العطرية العضوية. ومن هذه الحجة العصرية بالتصنّع تنبثق نسخة محدّثة من حجة البذخ التقليدية. فقد يُعدّ صرف الأموال على العطور من منظور بيئي مضيعةً للموارد على شيء ثانوي متلاشٍ نظرًا لغلاء الزيوت العطرية. (أما البلبلة السياسية الحالية التي ينادي فيها بعضهم بحظر استعمال العطور لأن موادها الكيميائية تسبّب لهم تهيّجًا وحساسية فلها دوافع أخرى مختلفة سوف نناقشها في نهاية الفصل القادم).

تناولنا في السطور الماضية الأوجه المعاصرة للنقد التقليدي للتعطّر من المنظور الخارجي من باب الإغواء، والحجب، والتصنّع. والآن نناقش ثلاثة موضوعات تمثّل دلالات ذاتية أو داخلية وهي: الهوية، والمتعة، والروحانية.

تكلّم جمعٌ من المؤلفين عن ميل الناس إلى التعطّر بنوع محدد من الروائح على سبيل تحديد **هويتهم** الشخصية أو التعبير عنها. يوضّح الفيلسوف ريتشارد شوسترمان: «لا يقصد الفرد باختياره عطرًا ما جذب الآخرين بإرضاء ذائقتهم؛ هو مثل اختيار الملابس، تأكيد لذائقة الفرد نفسه وإرضاء لرغبته في نيل تقدير الآخرين حسيًّا ومعرفيًّا بسبب أسلوبه»[36]. لكن من الجانب الآخر يُؤوّل الباحث الأدبي ريتشارد ستاملمن في كتابه «العطر: البهجة والهوس والفضيحة» دافع الهوية على أنه أحد مكوّنات «النظام الصوري» للثقافة المعاصرة، المستند إلى «شبكة من الخيالات الشخصية

(35) أشكر زميلي بيتر وينتز للفت انتباهي إلى ذلك. وقد وضع مؤلفات كثيرة حول الأخلاقيات البيئية

(36) انظر مقال (Somatic Style) لريتشارد شوسترمان المنشور في مجلة (Journal of Aesthetics and Art Criticism) المجلد 69 العدد 2 (2011)، الصفحة 153

والجمعية»[37]. فكما أن الإغواء والحجب الموجَّهين خارجيًّا قد ينبثقان من منظور داخلي لا شائبة فيه أخلاقيًّا، فكذلك مفهوم الهوية الموجَّه داخليًّا قد تكون له أوجه غير حميدة مسيَّرة من منظور خارجي، كي يتسنّى للمرء أن يصرّح: «أنا غني/أنا أنيق إلى درجة أنني أستطيع التعطر بهذا العطر!». يحتجّ في هذه المسألة الفلاسفة الوجوديون فيقولون إن الإنسان نادرًا ما يتحمّل مسؤولية اختيارات هويته. ويمكن القول إذن إن الموضة الرائجة مؤخرًا في عطور المشاهير تعكس زيفًا يستهجنه الوجوديون. لكن اختيار المرء بأن يتعطّر أو لا يتعطر، وأي عطر يختاره، ومتى وأين يضعه، كلها فرص برأي ستاملمن «لتغيير حضور أجسادنا في العالم وإعادة تعريف هويتنا»[38].

في معرض نقاشي حول إمكانية التأويل الداخلي لحجة الإغواء بقصد الجذب، أشرت إلى أن كثيرين يتعطّرون بالعطور أو الكولونيا لأنها تجلب بذاتها إحساسًا بالمتعة. توصّلت راينشل هيرتز من خلال دراساتها عن تعطّر الإنسان إلى أن «العطور تُصنع وتُستعمل للمتعة الخالصة أكثر من أي وظيفة أخرى قد تُنسب إليها»[39]. وقد صرّحت صانعة العطور الشهيرة صوفيا غرويسمان: «إن أشدّ لحظات حياتي فخرًا معرفتي أني أدخلت السعادة في قلب امرأة»[40]. وعندما سئلت آن غوتليب المستشارة لدى شركات العطور عن سبب تعطّر النساء أجابت بلا تردد إجابةً ربطت الهوية بالمتعة، فقالت: «العطر يمثّل من تكونين أمام الآخرين، ويجعلك تشعرين بالبهجة»[41].

(37) انظر كتاب (Perfume: Joy, Obsession, Scandal, Sin. A Cultural History of Fragrance from 1750 to the Present) لريتشارد ستاملمن (نيويورك: رازيولي إنترناشونال بابلكيشنز، 2006)، الصفحة 21

(38) انظر كتاب (Perfume) لريتشارد ستاملمن، الصفحة 18.

(39) انظر مقال (Perfume) لراينشل هيرتز، الصفحة 383.

(40) انظر كتاب (Perfume: The Art and Science of Scent) لكاثي نيومان (واشنطن-مقاطعة كولومبيا: ناشونال جيوغرافيك، 1998)، الصفحة 52.

(41) انظر كتاب (Perfume: The Art and Science of Scent) لكاثي نيومان، الصفحة 53

وقد استغلّت بعض إعلانات العطور هذا الارتباط بين المتعة والهوية، وهي التي عادةً ما تنزع إلى تصوير الإغواء الجنسي سببًا لشراء العطر. فحاولت بعض الإعلانات التلفزيونية تصوير متع التعطر من خلال تأليف خيالات عن التحرّر والتحوّل في بث مدّته ثلاثين ثانية. تظهر في أحد هذه الإعلانات امرأة جميلة أنيقة ترتدي قلادة عالية من اللآلئ، ثم تمسك وشاحًا حريريًا طويلًا متدليًا من كوّة في قصر من قصور النهضة الأوروبية. فتتسلق الوشاح وتخرج من فتحة في السقف، ثم تقف على السطح مطلّةً على مدينة حديثة متلألئة. ثم يظهر اسم العطر (j'adore). إن أهم ما يُلاحظ في هذا النموذج النمطي من الإعلانات الترابطية (أو «الإخراج» المحيطي من منظور جيرنوت بومه) هو أن المرأة جميلة وجذّابة ولا جدال في هذا، لكن التركيز لم يكن على عنصر الجذب الجنسي، بل على لحظة خالصة من لحظات التجربة الجمالية، فيها جرأة ومغامرة وارتقاء، أو حتى سمو وتفوّق، والمرأة تستشرف المدينة كأنها إلهة[42].

فالمتع الحسيّة والفكرية المتحصّلة من التعطّر لها جانب تخيّلي إضافةً إلى جانبها العاطفي. يتجسّد الجانب الجمالي العاطفي في وصف التعطّر بأنه «يجعلك تشعرين بالبهجة» (غوتليب)، أو «يدخل السعادة في القلب» (غروبسمان)، أو «يشعرك بالتجدّد والانتعاش» (لوكريتيوس). أما الجانب الجمالي التخيّلي فيتجسّد في بهجة المتعطّر في تفنّن تركيبة العطر وروعة امتزاجه برائحة جسده لترفع من معنوياته وتحسّن مزاجه. وبترجمة هذا الشعور من منظور قطبي نظريات الجماليات اليومية (توم ليدي وياوريكو

(42) أبدى أحد الزملاء ممن اطّلعوا على مسودة هذا الكتاب قبل نشره رأيه بأن المشهد المذكور بأكمله مغرقٌ بالانفعالات الإيروتيكية. وهو محق في ذلك، حيث إن الإعلان ينشئ روابط في ذهن المشاهد بين العطر والمرأة بارعة الجمال، ولكن إعجاب المشاهدين لا ينبع من جاذبيتها الخارجية فقط، بل كذلك من قوّتها الجسدية وثقتها بنفسها (لاحظ أنها تتسلّق الوشاح الملفوف كالحبل بعزيمة واضحة، واضعةً يدًا فوق يد).

سايتو)، نجد أن الكثير من الرجال والنساء الذين يتعطّرون بالعطور أو الكولونيا بمعدّل شبه يومي يرون أن المتعة جزء مما سمّته سايتو «الملمس الجمالي للحياة اليومية». لكن تخيّل المرأة في إعلان (l'adore) ترتقي نحو السماء عبر كوة في السقف لتقف مستطلعة المدينة يوحي بأن التعطر قد يُحدث من حين لآخر تجربة جمالية شبيهة بما وصفه ليدي من تحوّل التجارب العادية إلى غير عادية، أو ظهور «هالة» من حولها تجعلها لحظة تجلي.

يقول عالم الأنثروبولوجيا الفرنسي دافيد لو برتون إن العطور «لا تغيّر شيئًا في العالم، ولكن من خلال تغيير العطر للجو المحيط تغييرًا جذريًا فإنه يصبح أداة أساسية للسمو»[43]. لكن عالم الأنثروبولوجيا ألفريد غيل تجاوز هذا الحد كما رأينا، ويؤكّد أن المجتمعات التقليدية الصغيرة، مثل قبيلة أوميدا في بابوا غينيا الجديدة، ترى أن العطور تغيّر العالم المحيط، بل إنها تغيّر الواقع كذلك بسبب قدرتها على الربط بين العالم العادي وعالم الأرواح. وأدّت هذه الملاحظة إلى استنتاج غيل أنَّ ثمة جانبًا سحريًا في التعطر حتى في وقتنا المعاصر، ويتساءل ما إذا كانت الدلالات العميقة من التعطّر لا تكمن في التأثير المرجو على الآخرين بل في «فعل التعطر نفسه»، وهو فعل يرمز إلى السمو بالحياة الجميلة، لأنَّ العطر (المتلاشي، الواقع بين الشيء والفكرة) يسهم في هذا السمو رغم بقائه جزءًا من العالم. فتعطّر الغربيّ المعاصر إذن يمكن أن يُعدّ أحيانًا «فعلًا سحريًا» لأن تلاشي العطر يشرّع الأبواب نحو «كونٍ سحري»[44].

سواءً اتفقنا مع تحليل غيل أم لم نتفق فإنه يلفت أنظارنا إلى البُعد الروحاني للتعطّر، الذي يرتقي بحسيّة العطور وجماليتها إلى عالَمٍ من الأحلام

(43) انظر مقال (Brief Anthropology of Perfume in the Western World) لدافيد لو برتون، الصفحة 2019

(44) انظر مقال (Magic Perfume, Dream) لألفريد غيل، الصفحات 405-406

والخيال، ويذكّرنا باستعمالات البخور في السياقات الدينية وفي المراسم المتقدّمة من الكودو. ولا شكّ أن مجتمعاتنا الرأسمالية المتّجرة نجحت في ابتذال التعطّر حتى غدا بُعده الروحاني صدًى خافتًا للدلالات العميقة التي وصفها لوبرتون وغيل، أو التي نجدها في النصوص السنسكريتية أو في آراء سبينوزا. إن دواعي التعطّر كثيرة حقًّا، ومنها بالطبع الإغواء والتلاعب، والحجب والإخفاء، واستعراض المكانة الاجتماعية. ولكن يحصل للمرء منه في بعض الأحيان تجربة جمالية لروعة التفنن في تصميم العطر والمتعة التي تتحقق للإنسان منها، وفي لحظات عابرة نادرة تصل المتعة حدَّ السمو.

14

تعطير الجو والعمارة والمدينة

في عام 2013م، نظّمت الفيلسوفة الخشماء مارتا تفايّا ندوةً في برشلونة بعنوان «الرائحة والعلم والجماليات: نحو فهم الشم والخُشام». وبعد انتهاء الندوة اصطحبتنا فيكتوريا هينشو -وهي إحدى المتحدثات المختصّات بالتصميم الحضري- في نزهة شمّية (smellwalk) في أرجاء برشلونة القديمة[1]. بدأنا الجولة في السوق الكبيرة في الطرف الجنوبي من شارع لاس رامبلاس الواسع الذي يشطر قلب المدينة القديمة. سرنا في السوق، ومع كل خطوة تتغير الروائح المنتشرة في الهواء: رائحة السمك النفّاذة، ولحوم الخنازير المعلّقة، والدواجن الباردة، ثم انجلت هذه وشممنا روائح الفواكه والخضراوات، المحلية منها والمستوردة من بلاد بعيدة، وأخيرًا عبق الشوكولاته الدافئة المسكوبة على طاولة التقديم أمامنا. تركنا السوق واتّجهنا صوب الميناء، فنقّى النسيم اللطيف من البحر الأبيض المتوسط أنوفنا قبل أن ندخل في طريق ضيق من طرقات العصور الوسطى، لعمائرها جدران حجرية خشنة، فيها رطوبة وعفونة، تفوح منها رائحة حمضية خافتة، يتخلّلها من حين لآخر نفحة من رائحة الطحالب، وأخرى من البول.

---

(1) ضمّت الندوة إلى جانب مارتا تفايّا فلاسفةً آخرين مثل، إيميلي بريدي وباري سميث وكاين تود. وشارك في الرحلة معنا ناقد الفن الشمي جيم دروبنيك وعالمة الأحياء ولورا لوبيز-ماسكراكي، وقد نظّمت الأخيرة لنا تجربة للتعرّف على الروائح

من منعطف الزاوية وصلنا إلى رائحة مخبوزات، وبعدها بقليل رائحة اللحم الحلال يُشوى ومعه تصدح موسيقا شرقية[2].

إن أي نزهة شمّية تجربة متعددة الحسيّة قطعًا. وفي نزهة برشلونة اكتشفت أن تركيز فكري على الروائح نبّه حواسي الأخرى جميعها لما حولي، خاصةً الأصوات والملمس، وأيضًا للحواس التي تتضمّن التوازن (الحس الدهليزي) واتجاه الجسد (الحس العميق). ينصت المرء رغم ضوضاء المرور إلى خطوات الأقدام على الرصيف، وتتناهى إلى سمعه أصوات شبة خافتة من الأفنية. يشعر المرء بسلاسة الإسفلت ثم وعورة حصى الرصيف. يلمس المرء حَذِرًا الجدران الحجرية الخشنة والطحالب بين شقوقها. يحسّ المرء بالهواء يداعب وجهه ويديه، محمّلًا بروائح لا تعرف الثبات. تثبت النزهة الشمية إلى أي مدى تتقاطع حواس الإنسان وتتكامل، وإن كان للبصر نصيب الأسد من الانتباه في ساعات يقظتنا، نتعلّم أن نعطي حواسنا الأخرى حقّها، مفردةً ومجتمعةً، ونترك أجسادنا تجرّب أمرًا أغنى بكثير مما يعطينا إياه البصر. ولربما نستفيد هنا من المفهوم الذي وضعه الفيلسوف جيرنوت بومه «الأجواء المحيطة»، إذ إنّ الجو المحيط بطبيعته شامل متعدد الحسيّة، من حيث التعرّض لإحساس أو «مزاج» محدد. يؤكّد بومه أن الروائح أحد المكوّنات الرئيسة في محيط أي مدينة:

> أو ربما تكون المكون الأساس للمحيط، فالروائح محيطية بما لا نجده في أي ظاهرة أخرى مُدرَكة بالحواس ... تغلّفك ولا يمكن

(2) اقترحت علينا مينشو بعض القواعد إن أردنا الذهاب بنزهات شمية وحدنا: (1) لا تتنزه إن كنت مصابًا بالزكام، أو تعاني آثار الثمالة، وتذكر أن تشرب الماء في أثناء السير كيلا تصاب بالجفاف. (2) ابحث عن تنوّع المصادر ما أمكن، حتى بالأزقة وحاويات النفايات. (3) استعمل حواسّك الأخرى: البصر لتحديد المتاجر التي قد تتنوع الروائح فيها، والسمع كي تجد مراوح شفط الروائح. (4) قلّل الحديث للتركيز على الشم، وعندما تبدأ الروائح القوية بالخفوت بسبب اعتيادك الرائحة أرح مستقبلاتك الشمية بتشمّم ذراعك. (5) لا تتحرج من أن تبدو سخيفًا أو مثيرًا للريبة

تفاديها، لها سمة المكان الذي يسمح لنا ويهيئ لنا أن نشعر من خلال أجسادنا أين نحن (Befindlichkeit). بالروائح نستطيع التعرّف على الأماكن، وأن نتعرّف على أنفسنا مع الأماكن[3].

التنزّه الشمي والفنون الرائحية في المدينة

معظم البشر مبرمَجون على ملاحظة الانطباعات البصرية حولهم، فليس للروائح المحيطة بهم مكان إلا في أبعد أركان لاوعيهم -كما يقول كوستر-، رغم ما للروائح من دور حيوي في ترسيخ الجو المحيط لأي مدينة وأحيائها المكوّنة لها. إحدى وسائل أقلمة النفس على دور الروائح في التجارب الجمالية اليومية هي النزهات الشمّية في المدينة. فلا غرو إذن أن ابتكرت الفنانة جيني مركيتاو عملًا تشاركيًا يتضمّن نزهات شمية شخصية في أرجاء فيلاديلفيا، أو أن ينظّم بعض الفنانين والمصممين، مثل سيسيل تولاس وكايت ماكلين، نزهات شمية مع متطوعين رغبةً منهم في تصنيف الأجواء الشمّية لمدن متفرقة في العالم، وأن يبتدعوا أعمالًا فنية إثر ذلك.

قضت سيسيل تولاس شطرًا طويلًا من حياتها تدرس وتجمع روائح المدن أكثر من أي مختص آخر (جمعت عينات نحو 35 مدينة، من كانساس سيتي إلى سنغافورة)، وتؤكّد أن الرائحة المميزة لكل مدينة كبيرة مزيج يختلف اختلافًا جذريًا من حي إلى حي في المدينة نفسها، وأن هذا المزيج يتغيّر مع مرور الزمن. أجرت الفنانة منذ عام 2002م حتى عام 2004م دراسة تركز اجتماعيًا على روائح برلين، تمخّض عنها معرض قدّمت فيه زجاجات تحوي روائح صنعتها وسمّتها وفقًا للمزيج المميز من الروائح لكل قطاعات برلين الربعية: الشمالي الشرقي، والشمالي الغربي، والجنوبي الشرقي، والجنوبي الغربي، وفي كل قطاع أناس من طبقات عرقية واقتصادية مختلفة. كشف

(3) انظر كتاب (Aesthetics of Atmospheres) لجيرنوت بومه، الصفحة 125

معرض تولاس الذي حمل عنوان «بلا حدود، شمال جنوب شرق غرب» (Without Borders NOSOEAWE)، وعرضت فيه زجاجات الروائح وكتابات جدارية الانقسامات الاقتصادية والعرقية في المدينة، وسلّط الضوء على التحيّزات والتفرقة المبنية على الروائح. علّق جيم دروبنيك على هذا المعرض قائلًا: «تحدّت تولاس الفهم الجامد المشلول للكيان الشمي، وكشفت اللثام عن بعده الأخلاقي، ما جعله عرضةً للتقييم النقدي»[4].

وفي مقابلة مع تولاس عام 2016م تحسّرت الفنانة على انحسار تنوع الروائح في برلين في 2016م مقارنةً بالروائح السائدة قبل اثني عشر عامًا، واستثنت من هذا محطة مترو (Jannowitzbrücke) في ألمانيا الشرقية سابقًا. هذا التعليق لافت للانتباه في ضوء العمل الذي ابتكرته الفنانة هيلغارد هاوغ، حين استرجعت روائح محطة ألكسندربلاتس في برلين. تقول تولاس: «إن أزحت بلاطة أو بلاطتين من الجدار ستشم رائحة جمهورية ألمانيا الديموقراطية ... الليغنيت والمطهّرات التي أظنّها مستعملة في كل المباني الحكومية، وبتصنيع شركة حكومية على الأرجح»[5]. صدق ظنّ تولاس حول المطهرات التي تحدّث عنها الصحفي البريطاني نيل آتشيرسن في ذكريات عمله مراسلًا في برلين الشرقية: «اختفت ألمانيا الشرقية من الأطلس في عام 1990م ... وقد كانت لها رائحتها المميزة الأصيلة، رائحة كريهة لاذعة من المنظفات الحكومية، ومحركات الشوطين، وفحم الليغنيت المضغوط، وتبغ الشرطة الرخيص»[6].

---

(4) انظر مقال (The City, Distilled) لجيم دروبنيك المنشور في كتاب (Senses and the City) بتحرير مادلينا دايكونا وآخرين (فيينا: إل آي تي فيرلاغ، 2011)، الصفحة 272.

(5) الاقتباس مأخوذ من مقال (This Artist Used Over 6500 Scents to Recreate the Smell of 35 World Cities) لجوردان تودورو المنشور في موقع (Atlas Obscura) في 18 نوفمبر 2006. https://www.atlasobscura.com

(6) الاقتباس مذكور في كتاب (Urban Smellscapes: Understanding and Designing City Smell) =

أما الفنانة كايت ماكلين فلا تتحرج من التصريح بأن نزهاتها الشمية التي ترمي بها إلى تثقيف الآخرين حول أهمية الروائح لها مآرب أخرى، غالبًا ما تنتج عنها أعمال فنية أو تصميمية. تقول: «أهدف بممارستي الفنية إلى تخطيط أماكن الروائح من المنظور المرتكز إلى حاسة الشم البشرية»، ومنها يزيد وعي الناس بالروائح ويندفعون إلى تكوين الآراء حولها وطرحها للمناقشة[7]. إن هذه النزهات الشمية والدراسات التي تجريها فيكتوريا هينشو وكايت ماكلين وسيسيل تولاس تساعد الناس على تنمية حسّهم التذوّقي للجماليات اليومية في روائح المدينة، وكذلك تثبت أن عمليات «إزالة روائح المدن» التي استعرضناها في القسم الثاني لم تنجح تمامًا في أهدافها، وما زالت مراكز الحياة الرئيسة في بلاد العالم تنبض بأحياء ذات روائح مميزة، مبعثها الأطعمة الشعبية والأسواق المفتوحة. وكثير من المدن الأصغر حجمًا ما زالت معروفة بروائحها الصناعية، منها مثلًا: مدينة هيرشي في بنسيلفانيا الشهيرة برائحة الشوكولاته، وديكايتور في إيلينوي التي تتعلّق في أجوائها رائحة تصنيع فول الصويا، وتاكوما في واشنطن ذات رائحة الخشب المعالج، والتي ورد ذكرها في إحدى أغاني موسيقا الروك[8].

صحيح أن محاولات نزع الروائح تمامًا من المدن لم تنجح نجاحًا كاملًا، لكن النزعة نحوها ما زالت مستمرة في جدالات الناس، لا سيما المسؤولين الحكوميين الذين لا يرون في الروائح إلا عقبة يجب التغلب عليها أو إزالتها،

= Environments) لفيكتوريا هينشو (نيويورك: روتليدج، 2014)، الصفحة 222

(7) انظر مقال (Communicating and Mediating Smellscapes. The Design and Exposition of Olfactory Mappings) لكايت ماكلين المنشور في كتاب (Designing with Smell) لفيكتوريا هينشو، الصفحة 69.

(8) تغيّرت روائح هيرشي وتاكوما مع الوقت كما هو متوقع، وتؤكد أحاديث الناس عبر الإنترنت عن هيرشي عام 2017م انفرادية الحساسية الشمية لدى الناس، حيث يزعم بعض من زار المدينة مؤخرًا أنهم لم يجدوا رائحة الشوكولاته فيها، بينما يصر آخرون على وجودها.

ويصغون السمع إلى شكاوى السكان أكثر من مطالباتهم بالمحافظة على الأجواء الشمية الثرية في المدينة. لم يمنع هذا من ظهور أصحاب الرأي الذين يرون في انتزاع الروائح المدنية تمهيدًا لخسارة ثقافية جسيمة. فيتحسر المؤلف مايكل ميان في كتابه «روائح غلاسكو: جولة نوستلجية في المدينة» (2008م) على زوال معظم الروائح المميزة في الحي الذي نشأ فيه[9]. وكذلك كتب مؤلّفان هنديان عن اختفاء الروائح المميزة في مدينة جايبور، وأنها إحدى علامات التراث الثقافي المهددة بالزوال. «إن نسينا رائحتنا، ننسى جذورنا»[10].

لم يقتصر اهتمام الفنانين على النزهات والخرائط الشمية لجذب انتباه الناس للروائح التي تنفرد بها كل مدينة في الماضي أو الحاضر. لذا عمدت الفنانة كات جونز (Cat Jones) إلى مقابلة عشرة من القادة الثقافيين البارزين في أستراليا لمعرفة ذكرياتهم ومرئياتهم حول روائح مدينة سيدني، لابتكار عملها الفني «رائحة سيدني» (Scent of Sidney) الذي عُرض في مهرجان سيدني في يناير عام 2017م. شاركت جونز بعمل تركيبي يجلس فيه الزوّار للاستماع إلى تسجيل لكل مقابلة، وهم يشمّون رائحة تحاكي الذكريات صنعتها الفنانة من الزيوت العطرية. منها رائحة اسمها «أيقونات اقتصادٍ صائع»، التي تمتزج فيها رائحة معامل تكرير الزيت ومعامل تخمير البيرة، وقد استلهمتها من مقابلة عالم الاجتماع مايكل داري الذي نشأ في ضواحي سيدني الصناعية. وابتكرت رائحة أخرى اسمها «داراول» صنعتها من الذكريات الشمية التي عاشتها العمة فران بودكن، وهي إحدى المسنّات من السكان الأصليين، أيام ترعرعها في أراضي داراول. واحتوى ذلك المزيج

(9) انظر كتاب (Glasgow Smells: A Nostalgic Tour of the City) لمايكل ميان (ستراود-المملكة المتحدة: تيمبيس بابلشيرز، 2008).

(10) الاقتباس مذكور في كتاب (Past Scent) لجوباثان راينارتز، الصفحة 208

على رائحة أزهار البورونية الوردية وعطر الياسمين الهندي، وهي الشجرة التي كان أهالي داراول يزرعونها حسب التقاليد كلما وُلدت أنثى[11]. برهن عمل «رائحة سيدني» على أن العمل الفني التشاركي المفاهيمي قادر على تخطي الحواجز الفاصلة بين الفن والتصميم والعلوم الاجتماعية.

ومن الأمثلة الأكثر وضوحًا وصراحةً لاستغلال الأعمال الفنية الرائحية في إيصال رسالة سياسية حول قمع التنوع الشمي في المدن عملُ الفنان مايكل راكوبتز (Michael Rakowitz) «ارتفاع» (Rise) (2001م). تعرّض الحي الصيني في نيويورك عام 2001م إلى عمليات مستمرة للتحسين والارتقاء أجبرت الكثير من سكانه على الإخلاء ليتسلّم المطورون العقاريون المباني ويحوّلونها إلى شقق فارهة. لكن المطورين أحيانًا كانوا يخصّصون مساحات في هذه المباني لإقامة معارض فنية مؤقتة، طمعًا في جذب المشترين إلى الحي. فكّر راكوبتز بطريقة تجعل زوّار أحد هذه المعارض مدركين لما يهدّد التنوع العرقي في الحي، فوضع أنبوب تهوية يصل بين نافذة الدور التاسع للمبنى والمخبز الصيني المجاور له، بحيث تنبعث روائح المخبوزات في حجرات المعرض، وقدّم أيضًا عيّنات من المخبوزات في معرضه «ارتفاع». فكانت النتيجة أن اتجّه بعض الزوّار إلى مخبز «Fei Dar» المجاور بعد خروجهم، والتقوا بأصحابه وناقشوا مصير الحي[12]. «ارتفاع» راكوبتز و«رائحة سيدني» لجونز مجرد أمثلة على قدرة أعمال الفن الرائحي على الاحتفاء بالتنوع الشمي الذي ما زالت المدن محتفظة به، وتوعية الناس للمطالبة بالمحافظة على العناصر التي تمنح مدنهم طابعها المميز.

(11) انظر مقال (Scent, Sensibility, and the Smell of a City) لتانيا لايمباك المنشور في موقع (The Conversation) في 16 يناير 2017 http://www.theconversation.com

(12) انظر مقال (Eating Nothing: Cooking Aromas in Art and Culture) لجيم درونيك المنشور في كتابه (Smell Culture Reader)، الصفحات 349-350.

على رائحة أزهار البورونية الوردية وعطر الياسمين الهندي، وهي الشجرة التي كان أهالي داراول يزرعونها حسب التقاليد كلما وُلدت أنثى[11]. برهن عمل «رائحة سيدني» على أن العمل الفني التشاركي المفاهيمي قادر على تخطي الحواجز الفاصلة بين الفن والتصميم والعلوم الاجتماعية.

ومن الأمثلة الأكثر وضوحًا وصراحةً لاستغلال الأعمال الفنية الرائحية في إيصال رسالة سياسية حول قمع التنوع الشمي في المدن عملُ الفنان مايكل راكويتز (Michael Rakowitz) «ارتفاع» (Rise) (2001م). تعرّض الحي الصيني في نيويورك عام 2001م إلى عمليات مستمرة للتحسين والارتقاء أجبرت الكثير من سكانه على الإخلاء ليتسلّم المطورون العقاريون المباني ويحوّلونها إلى شقق فارهة. لكن المطورين أحيانًا كانوا يخصّصون مساحات في هذه المباني لإقامة معارض فنية مؤقتة، طمعًا في جذب المشترين إلى الحي. فكّر راكويتز بطريقة تجعل زوّار أحد هذه المعارض مدركين لما يهدّد التنوع العرقي في الحي، فوضع أنبوب تهوية يصل بين نافذة الدور التاسع للمبنى والمخبز الصيني المجاور له، بحيث تنبعث روائح المخبوزات في حجرات المعرض، وقدّم أيضًا عيّنات من المخبوزات في معرضه «ارتفاع»، فكانت النتيجة أن اتجّه بعض الزوّار إلى مخبز «Fei Dar» المجاور بعد خروجهم، والتقوا بأصحابه وناقشوا مصير الحي[12]. «ارتفاع» راكويتز و«رائحة سيدني» لجونز مجرد أمثلة على قدرة أعمال الفن الرائحي على الاحتفاء بالتنوع الشمي الذي ما زالت المدن محتفظة به، وتوعية الناس للمطالبة بالمحافظة على العناصر التي تمنح مدنهم طابعها المميز.

(11) انظر مقال (Scent, Sensibility, and the Smell of a City) لتانيا لايمباك المنشور في موقع (The Conversation) في 16 يناير 2017 http://www.theconversation.com

(12) انظر مقال (Eating Nothing: Cooking Aromas in Art and Culture) لجيم درونيك المنشور في كتابه (Smell Culture Reader)، الصفحات 349-350.

الرائحة والتصميم الحضري

ترى فيكتوريا هينشو المختصّة بالتصميم الحضري أن قلة من المصممين والمخططين الحضريين ينظرون إلى الجانب الشمي من حياة المدينة على أنه من المؤثرات الإيجابية على الصحة والرضا الجمالي[13]. وهذا التجاهل من جانبهم مَنشَؤُه حتمًا التهميش التقليدي لحاسة الشم والحملات الصحية الحديثة التي أدّت إلى استمرار الدافعية نحو إزالة الروائح. ومن المؤسف أن الكثيرين يلبسون بين الروائح الملوّثة والروائح التي لا تعجبهم، بينما الواقع أن علينا التمييز بين الملوّثات والمركّبات الرائحية؛ فالملوّثات هي المواد الكيميائية المنتشرة في الهواء والمسبّبة للأضرار، والتي قد لا يمكن رصدها برائحتها مثل أحادي أكسيد الكربون، أما المركبات الرائحية فهي كما يوحي اسمها جزيئات يمكن رصد روائحها شمّيًا وقد لا تسبب أي ضرر على الإطلاق. هذا لا يعني طبعًا أن لا وجود للروائح الكريهة المزعجة في المدن، والجهات البلدية تصنّفها على أنها «روائح مؤذية»، مثل رائحة زيت القلي المنبعثة من المطاعم السريعة.

من الآثار المؤسفة لتركيز المخططين الحضريين والمشرّعين على إزالة الروائح من المدن والسيطرة على انبعاثاتها تكوّن شخصية واحدة محايدة بلا أي مميزات فريدة في المناطق الراقية من المدن وانعدام الإحساس بالمكان كما ذكرنا آنفًا. يعلّق الكاتب أدريان أنتوني غيل على الجانب الاقتصادي لهذه الظاهرة: «يمكن أن نقسم العالم من نواحٍ كثيرة إلى من لديه، ومن ليس لديه. ظهرت الآن مدعاة جديدة للانقسام: الرائحة. ونحن الذين نسكن في الجزء الثري من فئة من ليس لديه»[14]. فقدان المكان لرائحته المميزة يحدث

(13) انظر كتاب (Urban Smellscapes) لفيكتوريا هينشو، الصفحة 15.

(14) المرجع السابق، الصفحة 100

تدريجيًا غالبًا، وقد لا يدرك السكان حدوثه إلا عندما يرحلون ثم يعودون إلى أحيائهم القديمة -كما جرى لمايكل ميان- بعد أن فعلت عمليات إزالة الروائح فعلتها بها. ومن ناحية أخرى فقد يشعر أهالي بعض الأحياء الذين قضوا أعمارهم في مكان واحد بالتهديد بفقدان حسّهم المكاني بسبب تدفّق المهاجرين إلى منطقتهم وانتشار روائح جديدة فيها، بسبب طرائق الطهي الغريبة أو الاحتفالات المقامة في الشوارع، مثلما يفعل المهاجرون الهنود في استعراضات الاحتفال بغانيش التي غالبًا ما تصاحبها مشاعل تحترق فيها رائحة الكافور.

ولكن لنفرض أن المخططين والمصممين الحضريين يودون حقًّا اتّخاذ موقف المبادر لا المتراجع إزاء الروائح، ما الذي سوف يتغيّر؟ بدايةً نقول إنهم سوف يبدّلون منظورهم تجاه الروائح ويعون دورها الإيجابي في نشر الراحة والصحة والرضا الجمالي، وقد يقودهم هذا إلى مراعاة مصادر الروائح الموجود في المنطقة، واعتبارها مصادر جمالية لا مصادر إيذاء وإزعاج. تشير هينشو إلى الفوائد الصحية والتنشيطية للتخطيط الشمي تحت مظلة الاستعمال «المجدّد» للروائح، وهو مفهوم مستعار من دراسات علم النفس البيئي، ويتمحور حول منافع إحاطة البشر أنفسهم بالطبيعة، سواءٌ أكانت حدائق عامّة واسعة أم الريف أم الغابات والبرية[15]. تهدف هذه الدراسات إلى الحفاظ على الأشجار والمسطحات الخضراء والحدائق والممرات المائية والبرك والنوافير وغيرها، وزيادة أعدادها. كانت هذه المناطق الطبيعية تُعامل معاملة المناظر البصرية الجذابة، ومع هذا فقد كانت تُقابل أحيانًا بالرفض بسبب تكلفة صيانتها العالية. ولكن إن انتهجنا منهجية متعددة الحسية، شمًّا وسمعًا ولمسًا، فإن التخطيط والتصميم

(15) المرجع السابق، الصفحة 174.

سيأخذ في الحسبان منظر الأشجار والأزهار، ويسر صيانتها، ورائحتها ضمن الاعتبارات الصحية والجمالية.

والأكثر إثارةً للجدل من هذا هو احتمالية توسيع هذه المنهجية الإيجابية لتعطير الأماكن العامة. وقد تكون هذه الفكرة غير مقبولة نظرًا لتنوع التفضيلات الفردية للروائح والحساسية منها، والجدل الأخلاقي حول استعمال المتاجر والمرافق الخاصة لمعطرات الجو لرفع نسبة المبيعات. الاحتمالية «التعطيرية» الوحيدة التي ترى هينشو أنها مقبولة تحاكي ما تفعله بعض المدن في إيطاليا والسويد ضمن جهودها للتغطية على أصوات الحركة المرورية المزعجة التي تصل إلى الحدائق العامة، بتوزيع مكبرات الصوت في أماكن متفرقة في الحديقة تصدر أصواتًا من الطبيعة، كخرير الماء وتغريد العصافير. بيد أن الدراسات تظهر أن تكثيف رش أي رائحة حسنة يجعلها قبيحة، ولذا فإن نشر رائحة عطرية في مكان عام إلى درجة تخفي بها رائحة المركبات والحركة المرورية قد يجعل الناس يستقبحونها بقدر ما يستقبحون روائح العوادم. أيًا كان التدخل الذي سيُقدم عليه المخططون والمصممون الحضريون فلابد أن يراعوا فيه طبعًا تناسق العامل الجديد مع أذواق السكان وقبوله لدى الأغلبية. ذكرت الكاتبة فيرجينيا بوستريل تعليقات سديدة حول الحاجة إلى تجنّب «التعسّف التصميمي» حين نصحت بأن يكون هدف المخططين والمصممين هو «اكتشاف القواعد التي تحمي الاكتشافات والتنوعات الجمالية، وتعزّز الهويات والأذواق الجمعية، مع احتفاظها بملذات التناسق والتناغم»[16]. إنه حتمًا لأمر عسير، ولكنّ سعينا إلى فهم الإمكانات الجمالية لحاسة الشم وتوظيف الروائح

(16) انظر كتاب The Substance of Style. How the Rise of Aesthetic Value Is Remaking) Commerce, Culture and Consciousness) لفيرجينيا بوستريل (نيويورك، هاربر كولينز، 2003)، الصفحة 123

في الفنون المتنوعة يتوافق مع دعوة بوستريل إلى مراعاة «الاكتشافات والتنوعات الجمالية» في التخطيط الشمي للمدن، وفي تصميم المعماريين للمباني والأماكن العامة.

معمارية عطرية

إن التشديد العظيم على المظهر البصري في النظريات والفلسفات المعمارية الحديثة غير وافٍ على الإطلاق لتمكين التجارب الجسدية والحسية في العمارة. هذه الجمالية المرتكزة على البصر تدفع غالبًا النقاد المعماريين إلى كتابة آرائهم بالاستناد فقط إلى الجوانب البصرية للمبنى، وإرفاق مقالاتهم النقدية بصور للمبنى خاليًا من البشر والأثاث؛ إنهم يصفون المباني كأنها مجسّمات يكتفي المرء بالنظر إليها، لا أماكن يسكن الناس ويعملون فيها. هذا التحيّز البصري هو أحد أسباب الفقر الحسي الشائع في المعمارية الحديثة والمعاصرة، لا سيما مباني شركات التطوير العقاري الرائدة. يقول المهندس الفنلندي جوهاني بالاسما: «تحوّلت الكثير من المباني المدنية اليوم إلى «منتجات صورية» غير قادرة على تقديم تجارب متعددة الحسية»[17].

ترى المستشارة المعمارية باربرا إيروين أن التحيّز البصري يتضاعف مع الانقسام الحاصل بين المعماريين والمهندسين. فالمعماريون يتعلمون عادةً التركيز على الجوانب البصرية من التصميم، وترك الإشكالات الإنشائية والجوانب الحسية مثل جودة الهواء والروائح للمهندسين. والمهندسون يتدربون على التعامل مع كل شيء من منظور التحكم فيه، كالتحكم في وصول الأصوات، ودرجة الحرارة والرطوبة، وجودة الهواء ووجود الروائح. لكن هذا التحكم الذي يسعى إلى تقليل وجود هذه العناصر في المباني أدّى

(17) انظر كتاب (The Eyes of the Skin: Architecture and the Sense) لجوهاني بالاسما (ويست ساسكس: جون وايلي آند سونز، 2005)، الصفحة 30.

إلى تركيز المهندسين حصرًا على «التطابق الشكلي لا على المتعة التجريبية»[18]. ولذا فإن معظم المهندسين لا يُلقون بالًا للإمكانات الجمالية الإيجابية للروائح، والمعماريون يتجاهلون الروائح تمامًا. تعترف مثلًا إليزابيث ديلر، وهي إحدى رائدات الهندسة المعمارية، أن «الروائح أمر لا تحسب له حسابًا على الإطلاق في تصاميمها المعمارية»[19].

ومن دواعي الاستبشار أنْ بدأت بعض الأصوات في العقود الأخيرة بتحدي هذا التحيّز البصري الذي ابتُلِي به كثيرٌ من المعماريين ومنظّري العمارة. فأخذ بعض أهل الاختصاص، مثل جوهاني بالاسما والمعماري ستيفن هول، يتقبّلون فكرة «المعرفة المجسّدة» التي طرحها في القرن العشرين عالم الظواهرية (أو الفينومينولوجيا) الفيلسوف موريس ميرلو بونتي، الذي حاول من خلال كتاباته جَعْل «عالم الحياة» -أي الحيز والزمن اللذين نعيش فيهما- نقطة بداية التأمّل الفلسفي، وليس حيزًا وزمنًا مجرّدَين يُفترض أنهما الأساس[20]. بمعنى أن ميرلو بونتي تكهّن ببعض عناصر مفهوم «الأجواء المحيطة» التي اقترحها الفيلسوف جيرنوت بومه، وقال بومه عن صلتها بالعمارة: «من كل عنصر من عناصر العمارة تنتج الأجواء المحيطة»[21]. وكذلك فعلت الفيلسوفة مادلينيا دايكونا بإدخالها مفهوم الأجواء المحيطة في دعوتها لتضمين الرائحة في التنظير المعماري،

(18) انظر كتاب (Creating Sensory Spaces: The Architecture of the Invisible) لباربرا إيروين (نيويورك: روتليدج، 2017)، الصفحة 13.

(19) انظر كتاب (Invisible Architecture: Experiencing Places through the Sense of Smell) لآنّا باربرا وأنتوني بيرليس (ميلانو: سكيرا برس، 2006).

(20) انظر كتاب (Questions of Perception: Phenomenology of Architecture) لستيفن هول وجوهاني بالاسما وألبرتو بيريز غوميز (سان فرانسيسكو: ويليام ستاوت بابلشرز، 2006)

(21) انظر مقال (The Politics of Atmospheres: Architecture, Power and the Senses) لكريستيان بورش المنشور في كتاب (Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture) بتحريره (بازل: بيركهاوزر، 2014)، الصفحة 82.

ومطالبتها بالتخلي عن المنهجية المتحيّزة للبصر التي تعامل المساحة على أنها شيء مجرّد، والاستعاضة عنها باستيعاب تام للمكان المعاش فيه الحسّاس تجاه الرائحة والملمس. تكتب دايكونا: «إن النظرية المعمارية المستندة إلى التفكير المجسّد تستبدل بمنظورات الحيّز البصري اتجاهية الحيز الشمي (آثار الروائح وأعقابها ولمساتها)، وتستبدل بفكرة «النظام» المجرّدة في الحيز البصري ميزة نسميها الأجواء المحيطة»[22].

كما كتبت الفيلسوفة جينفير روبنسن -التي تختص بالجانب التحليلي لا الظواهري- أن العمارة الجيدة «تستجلب أو تستحث تجاربَ متعددةَ الحسّية، وحركات أو تصرفات يمكن أن نشعر بها في أجسادنا»[23]. إذن فأيًّا كان الإطار الفلسفي الذي نختاره، إن نظرنا إلى جماليات العمارة من منظور مجسّد متعدد الحسية فلن نرضى عندئذ إطلاقًا بالاكتفاء بالنظر إلى المباني، كأن مساحاتها مجلدات خاوية، لا صوت فيها ولا ملمس ولا رائحة، بل سوف نتعلم أن نمشي داخل المبنى وحواسنا كلها متنبّهة، نلتقط الأصوات ونشعر بالملمس ونشم الروائح، ونقيّم الحرارة والرطوبة، وتأثير الحيز في توازننا واتجاهاتنا وإحساسنا المكاني. إن اجتماع هذه العوامل كلها يخلق -على حد تعبير المعماري بيترزومثور- «الإحساس» أو «الجو» العام للمبنى[24].

لكن ما بوسع المعماريين فعله بالرائحة؟ أوجز المعماري بيير فون مايز في كتابه «عناصر المعمار» التبعات التصميمية في الجمالية المعمارية متعددة الحسّية الموجّهة نحو الوظيفية:

---

(22) انظر مقال (Mapping Urban Smellscapes) لمادلينيا دايكونا المنشور في كتاب (Senses and the City) من تحريرها، الصفحة 234.

(23) انظر مقال (On Being Moved by Architecture) لجينفير روبنس المنشور في مجلة (Journal of Aesthetics and Art Criticism)، المجلد 70 العدد 4 (2012)، الصفحة 342.

(24) انظر كتاب (Atmospheres: Architectural Environments, Surrounding Objects) لبيتر زومثور بترجمة إنجليزية للمترجم إيان غالبريث (بازل: بيركهاوزر، 2006).

> إن التجربة الجمالية في بيئتنا هي تجربة تستحوذ وتنطوي على كل حواسنا، وفي بعض الأحيان يكون السمع أو الشم أو اللمس أكثر انجذابًا إلى المكان من البصر. فلنتخيّل إذن أصداء الأماكن التي نصممها، والروائح المنبعثة من مواد بنائها، والأنشطة التي ستقام فيها، والتجارب الملمسيّة التي ستصدر عنها.

يقترح فون مايز إحدى الطرق التي يتسنّى فيها للمعماريين مراعاة الروائح في تصاميمهم وهي اختيار مواد البناء. نادرًا ما يعترف تاريخ العمارة بهذه الحقيقة، وهي أن أحد أسباب متعة السكن في المباني الحجرية أو الطوبية أو الخشبية التقليدية هي رائحتها، إضافةً إلى خواصّها الصوتية والملمسية. وقد استعمل البشر في تشييد القصور القديمة الأخشاب العطرية، كشجر الأرز أو السرو، لطيب رائحتها وطردها الحشرات[25]. وكانت مواد البناء الأخرى من ملاطٍ أو لبنات طينية تُخلط بالعطور، كما كان البنّائون المسلمون يمزجون ماء الورد أحيانًا بالملاط عند بناء الجوامع، حتى إذا اشتدّت عليه حرارة الشمس انبعثت منه رائحة زكية. ولا شك أن هذه الروائح العطرية الطبيعية الصادرة من الحجارة والطوب والخشب تخفت مع مرور الزمن، وقد تتشبّع هذه المواد بروائح أخرى مختلفة حسب استعمالات المبنى. أما في العمارة الحضرية الحديثة فمعظم المباني، خاصةً ناطحات السحاب، مصنوعة من الزجاج والفولاذ والألمنيوم والسبائك المعدنية الحديثة التي لا تصدر عنها أيُّ رائحة في درجات الحرارة الطبيعية، وإن صدرت فهي عرضية غير متعمّدة. وما زال استعمال مواد البناء العطرية كالخشب مستمرًا في المباني الصغيرة كالمنازل[26].

(25) انظر كتاب (Traditional Japanese Architecture: An Exploration of Elements and Forms) لميرا لوكنير (طوكيو، تاتل بابلشنغ، 2010)، الصفحات 70-73.

(26) من الأمثلة على المباني المشيّدة بالخشب العطري «الجناح السويسري» للمعماري بيتر زومثور، وقد صنعه من خشب الأرزية والصنوبر على هامش معرض هانوفر عام 2000م.

ومن الوسائل التي اعتنى بها معماريو الماضي بالبعد الشمي في تصماميهم هو توفير الهواء. استفاد الناس قبل ابتكار المباني الحديثة المغلقة من قرب مساكنهم من المناظر الجغرافية الرحبة، مثل البحر والجبال والغابات والأرياف والحدائق، فحرصوا على أن يدخل هواؤها العليل وروائحها إلى المباني. مثل المنازل اليابانية التقليدية التي تشمل أبوابًا منزلقة يمكن فتحها لتطل الحجرات على الحدائق الشذية. أما في المناطق ذات المناخ الجاف كالشرق الأوسط وبعض أجزاء جنوب آسيا فكان السكان ينصبون أدوات تقليدية للتهوية والتبريد، مثل الملاقف أو البادهنج (أبراج الرياح) في المباني العامة في فارس وحيدر أباد، فكان الغرض منها طرد الروائح من داخل المباني وتجديد الهواء من خارجه، أي إنَّ عملها يشبه عمل أنظمة التهوية الميكانيكية الحديثة.

يبذل المهندسون في تصميم المباني الحديثة جهدهم لإزالة كل الروائح بجعل المبنى تام الإغلاق، فلا ينفذ أي هواء من الخارج إلا بعد معالجته ميكانيكيًا، لإزالة أي جزيئات أو روائح ملاحظة وللتحكم في تقلبات درجة الحرارة والرطوبة. عندما يكتمل تشييد المباني المغلقة تُترك خالية أسبوعين على الأقل، مع تشغيل أنظمة التهوية وطرد الروائح بأقصى درجاتها، للتخلص من «المركّبات العضوية المتطايرة» (VOC) المنبعثة من مواد الجلفطة والغراء والدهانات والسجاد والفينيل وخلافها. وقد لا تكون هذه الإجراءات الاحترازية كافية أحيانًا، أو قد يتعطّل نظام التهوية في المبنى، ما يجعل هذه المركبات باقية داخله فتسبّب للأشخاص «متلازمة المباني المغلقة (أو المريضة)»، ما يُحتّم اتخاذ إجراءات أطول لتنقية الهواء وإزالة الروائح[27]. وختامًا فإن البيئات في غالبية المنشآت المعمارية الحضرية

(27) من أعراض الإصابة بمتلازمة المباني المريضة أن يصاب الناس بالصداع والتهيج في الأنف أو الحنجرة والسعال والحكة وغيرها، وأن ترتبط هذه الأعراض بوجودهم داخل المبنى وأن تزول بخروجهم منه.

المعاصرة عديمة الرائحة عقيمة الحس، ما خلا من النواحي البصرية، سواءٌ أكان هذا عمدًا أو بلا قصد.

ورغم هذا فإن احتمالية خلق معمارية عطرية في المباني الحديثة المغلقة ما زالت واردة، ليس على يد المعماري أو المهندس في مرحلة التصميم أو الإنشاء، بل على يد القاطنين بعد الانتقال إلى المبنى، من خلال رش معطّرات الجو إما عبر أجهزة التعطير في مرافق المبنى أو عبر نظام التهوية، كي يسود المكان جوًّا مستحسنًا يحسّن أمزجة الساكنين أو العاملين أو الزبائن. ومن نافلة القول إن السلطوية الواضحة في هذه الإجراءات تثير إشكالات أخلاقية لا يمكن غض الطرف عنها.

أخلاقيات تعطير الجو

طالب الفنان وصانع العطور كريستوف لودوميل في بيانه الصادر عام 2016م بعنوان «الحرية والمساواة والعطور» (Liberté, Egalité, Fragrancité) أن تكون في كل المباني من الآن فصاعدًا «روائح عطرية تتغيّر بانتظام خلال ساعات اليوم الواحد، كي يشعر المرء بأنه في جوف مبنى ذي روح تتنفس»[28]. تستعمل الفنادق والمتاجر معطراتِ جوٍّ لتخلق محيطًا يرغب المرتادون في المكوث فيه، ولكن هل يجعل التعطير المبنى «ذا روح تتنفس»؟ هذا سؤال تختلف الإجابة عنه. لا مراء في أنّ دوافع تعطير الجو اقتصادية لا جمالية منذ أن تفتقت الفكرة في ذهن أحدهم. قبل زهاء ثلاثين عامًا أخذت شركة التعطير اليابانية شيسيدو تروّج للآثار الإيجابية لإدخال الروائح العطرية في المصانع والمكاتب، مدعيَةً قدرتها على تحسين إنتاجية الموظفين بتحفيز انتباههم (بروائح الأحماض والنعناع) أو بتخفيف التوتر (برائحة الخزامى).

(28) يمكن الاطلاع على البيان في موقع شركة لودوميل (Dream Air): https://www.dreamair.mobi/?christophe-laudamiel

وقد جرّبت بعض دور رعاية المسنين تثبيت معطرات مختلفة الروائح في كل ردهة في مبانيها لمساعدة القاطنين على إيجاد الطريق. ما زالت قلة من المباني السكنية والمؤسسية تستعمل التعطير في مرافقها، لكن التعطير في الأسواق أصبح ظاهرة حضرية عالمية، منها فنادق ماريوت وويستن التي ابتكرت «بصمتها العطرية»، وأعداد لا حصر لها من المتاجر مثل أبركرومبي أند فيتش وإيكيا تستعمل كذلك تركيبتها العطرية الخاصة. يمكن أن نعدّ تعطير الجو انعكاسًا للتوجه الأعمّ الذي ناقشه الفيلسوف جيرنوت بومه تحت مفهوم «الإخراج»، فيقول إن الرأسمالية المحتضرة في الدول المتقدمة ابتكرت اقتصادًا ينزع إلى الجماليات (ما دعاه بعض الاقتصاديين «اقتصاد التجربة»)، حيث تتجاوز فيه «قيمة الإخراج» -أي تجسيد الرغبات من خلق الأجواء الملائمة- «قيمة الاستخدام» و«قيمة المبادلة» كلهما، كما تصوّرها الاقتصاديات الماركسية التقليدية[29]. تباينت ردود الأفعال حيال تعطير الأجواء في أماكن العمل والأسواق، فقال كثيرون ممن لا ينفرون من روائح العطور أو أي منتجات عطرية أخرى إن الاستعمال المتعمد لمعطرات الجو لإيجاد محيط مستحسن ما هو إلا تلاعب لا أخلاقي بالناس. كلنا نتقبل أن المكتبات لها رائحة الكتب، وأن محلات الجلود لها رائحة الجلد المدبوغ، وأن متاجر بيع الهدايا لها رائحة الشموع المعطّرة، وأن محلات الحيوانات الأليفة لها رائحة القش والحيوانات، ولكن إدخال رائحة صناعية في المكتب أو غرفة الانتظار أو بهو الفندق، أو «بصمة عطرية» يفوح عبيرها في متجر للملابس، وإن كان البعض يرى أنه مجرد عامل من عوامل البيئة المحيطة كتشغيل الموسيقا، فإنه يجعل الناس يشعرون بالاستياء عندما ينتبهون إلى وجود المعطرات لأنهم يرون أنها محاولة للتلاعب برغباتهم في مستوى اللاوعي.

(29) انظر كتاب (Aesthetics of Atmospheres) لجيرنوت بومه، الصفحات 33، 76-86.

ثمة إشكالان متداخلان في الجدل حول تعطير الجو ينبغي التفريق بينهما: (1) مسألة التأثير الحقيقي: هل تستطيع الروائح حقًّا تغيير السلوك؟ وكيف وما مدى فعاليتها؟ (2) المسألة الأخلاقية: هل يجوز لأرباب العمل أو التجّار التأثير في سلوكيات الآخرين عبر تغيير عناصر البيئة المحيطة؟ والإشكالية الأخلاقية تتخذ هيئتين مختلفتين لا يمكن الخلط بينهما، واحدة في مكان العمل والأخرى في السوق. تكتب البرفسورة سمانثا وارن والبرفسورة كاثلين رباك المختصتان في الإدارة متسائلتين حول «أخلاقيات التلاعب بالناس» باستعمال معطرات الجو في مكان العمل، وشرعية «استثارة أو استحضار المشاعر»[30]. أما عن التسويق الرائحي فيحتج البرفسور كيفن برادفورد والبرفسورة ديبرا ديروشه في بحثهما في «مجلة أخلاقيات العمل» بوجود معيار أخلاقي يحكم استعمال المعلومات في سياق الشراء والبيع، بحيث يلتزم البائع بتوعية المستهلك بوجود محاولات لإقناعه وما طبيعة تأثيرها[31]. ذكرنا أن الإشكاليتين الواقعية والأخلاقية في تعطير أماكن العمل والأسواق متداخلتان، ولذا فإنْ ثَبتَ قطعًا أن معطرات الجو قادرة على التأثير في سلوكيات الناس بحيث لا يستطيعون السيطرة على تصرفاتهم، فلا ريب إذن أنَّ الحجة قائمة على أن استعمال المعطرات يُعدُّ تلاعبًا لاأخلاقيًّا وينبغي الكف عن استعمالها. ولكن الأمر ليس بهذا الوضوح للأسف.

ولنتناول بادئ الأمر مسألة التأثير الحقيقي وقدرة الروائح على التأثير في السلوك. عرفنا في القسم الأول أن الأمر ليس باليسير، فبعض الأبحاث ترى أن الروائح مثيرات عاطفية فورية تتخطى ملكاتنا المعرفية، وأبحاث

---

(30) انظر مقال (Olfactory Control, Aroma Power and Organizational Smellscapes) لسمانثا وارن وكاثلين رباك المنشور في كتاب (Designing with Smell) لفيكتوريا هينشو، الصفحة 151

(31) انظر مقال (The Use of Scents to Influence Customers: The Sense of Using Scents to Make Cents) لكيفن برادفورد وديبرا ديروشه المنشور في مجلة (Journal of Business Ethics)، المجلد 90 العدد 2 (2009)، الصفحات 141-153.

وحجج أخرى تقول إن في كل استجاباتنا الشمية مكونًا معرفيًا. والمفارقة هي أن النّدين وهما شركات المعطرات التي تبيع أجهزة تعطير الجو من جهة، والنقاد المعارضين لتعطير الجو من جهة أخرى يصرّون جميعًا على أن للروائح تأثيرًا عاطفيًا فوريًا. ولكن كما استعرضنا الموضوع في القسم الأول فإن حاسة الشم ليست عاطفية خالصة ولا غير واعية في جميع المواقف، ما يعني أن استجاباتنا الشمية ليست دائمًا فورية ولا عقلانية. وحتى لو أقررنا أن بعض الروائح تستثير فينا استجابة نفور قوية سببها غريزة البقاء، فإن معظم الروائح المستحبة المستعملة في تعطير الأجواء لا تستثير استجابة جذب تبلغ من قوتها ألا يمكننا كبتها، أو أنها تربك تفكيرنا المنطقي. تظهر الدراسات العصبية ودراسات علم النفس التي أجريت حتى الآن أن مبالغات شديدة تحيط بمخاوف الإقناع التحت شعوري (لا يضارعها مغالاةً إلا وعود الشركات التي تروّج لأنظمة تعطير الأجواء)[32]. والحقيقة هي أن لمعطرات الأجواء تأثيرًا عامًا على المزاج وقدرة على استجلاب ذكريات مفعمة بالعواطف، ومن هذا الباب فقط يمكنها أن تجعل محيط المتجر أو الفندق أفضل للزوار (أو أسوأ إذا تعارضت الروائح مع المعطيات الحسية الأخرى، أو مع الارتباطات الذهنية الفردية). ولكنها غير قادرة طبعًا على أن تجعل الناس يفقدون السيطرة على سلوكهم ويقدمون على تصرفات بلهاء، مثلها في ذلك كمثل الألوان الجذابة أو الأصوات العذبة أو الملمس الحسن. يستجيب البشر في غالبية البيئات استجابة متعددة الحسية، وإضافة أي رائحة إلى المزيج البيئي لا يعني تلقائيًا إجبارهم على سلوك مسلكٍ محدد[33]. وعندما نضع استعمال معطرات الأجواء في إطار البيئة المتعدّدة الحسية

---

(32) انظر كتاب (What the Nose Knows) لأيفري غيلبرت، الصفحات 170-183.

(33) انظر مقال (Store Atmospherics: A Multisensory Perspective) لتشارلز سبينس وآخرين المنشور في مجلة (Psychology and Marketing)، المجلد 31 العدد 7 (2014)، الصفحات 472.

الأشمل نتيقن أن الروائح وحدها لا تستطيع قمع العقلانية، فهي مجرد مكوّن واحد من مكونات المركب الحمي الشامل. ألا ترى أن للشركات بصمات لونية وبصمات صوتية تستعين بها للتأثير في سلوكياتنا أكثر مما لها بصمات رائحية؟ ولهذا نكرر أن الادعاء السطحي بأن حاسة الشم وحدها من بين جميع الحواس تثير استجابة عاطفية خالصة ادعاء غير منطقي ولا مقبول.

نلتفت الآن إلى الإشكالية الأخلاقية في تعطير الجو، فنقول حتى إن كانت معطرات الجو لا تملك قوى فريدة تقمع بها العقلانية لدى الناس، ولا يمكن أن تُستغل للتلاعب بهم، يظل قائمًا الاعتراض الأخلاقي الأعمّ على تعطير الأجواء من باب عدم جواز تعريض الناس لبيئة متغيرة أو غير متوقعة دون موافقتهم، لا سيما في أماكن العمل. هذا الاحتجاج الذي طرحتاه وارن ورياك يستند إلى أن منظومة العمل هي تراتيبية سلطوية لا يحق فيها لأصحاب القرار اتخاذ قرارات تمس بيئة العمل دون استشارة الموظفين. ويمكن الاحتجاج هنا بأن مكان العمل يختلف عن السوق في وجود تعاقد ضمني وأن أي تغيير في بيئة العمل يتطلب استطلاع آراء جميع الأطراف المعنية، حتى لو كان هذا التغيير مفيدًا للجميع (ومن ذلك تغيير الإضاءة والألوان وملمس الأسطح والأصوات المحيطة وخلاف ذلك). حتى لو لم يحتّم القانون استشارة المعنيين فإن من الحكمة وحسن الخلق استشارتهم للتأكد من أن هذا القرار لا يضر أولئك الذين ينفرون من روائح العطور أو يعانون من الحساسية تجاهها. وأنا لا أرى سببًا لرفض تعطير مكان العمل ما دام الأطراف جميعهم مشاركين في اتخاذ هذا القرار.

أما تعطير الأسواق والمتاجر فيثير إشكالات مشابهة من حيث موافقة المتلقين، بالأخذ بالاعتبار ما قاله برادفورد وديروشه عن المعيار الأخلاقي

الذي يوجب الإفصاح عن هذه المعلومات في سياق التسويق. ويشبّهان الأمر بالمذكرة الصادرة عن هيئة الاتصالات الفيدرالية الأمريكية عام 1974م بشأن الإقناع المرئي اللاشعوري، حيث تنص المذكرة على أن أي محاولة لبثّ رسائل بصرية تحت عتبة الشعور الطبيعي هو تصرف مضلّل ينافي المصلحة العامة[34]. لا شك طبعًا أن استعمال معطرات الجو استعمالًا لاشعوريًا بحق (أي تحت عتبة الشعور بما لا يرصده الوعي) هو بحد ذاته تصرف مضلل غير مقبول أخلاقيًا. وقد أثبتت الأدلة أنَّ بعض الروائح التي تصل إلى تحت عتبة الشعور والرصد (مثل بعض الأصوات أو الصور المرئية) قادرة حقًّا على التأثير في استجابات الناس ودفعهم إلى خيارات محددة، كأن يفضّل بعض المشاركين في التجارب وجوهًا محددة على الوجوه الأخرى بمعدلات فوق الطبيعية.

ولكن كيف يمكن تطبيق المبدأ الأخلاقي -وهو تقديم المعلومات في سياق التسوق- في المواقف العادية التي تستعمل معطرات الجو فيها بشكل مباشر يمكن رصده؟ يرى برادفورد وديبروشه أن استعمال معطرات الأجواء في هذه السياقات أمر حديث نسبيًا، ولا يعلم كثير من الناس أن المقصد وراءه هو محاولة إقناعهم بفعل ما، حتى لو كانت الروائح واضحة ومرصودة، ما يجعل تعطير الأجواء في هذه الحالة أقرب ما يكون إلى التضليل[35]. لكن كلمة «إقناع» هنا مبهمة بعض الشيء. إن رش رائحة يمكن شمُّها في محاولة لإيجاد محيط مستحبّ متعدد الحسية، يتضمن أصواتًا وألوانًا وإضاءة وملمسًا مستحبًا كذلك، هو نوع غير مباشر من أنواع «الإقناع». طبعًا سوف يقضي الزبائن وقتًا أطول في الأجواء التي يجدونها محببة، وكلما طال

(34) انظر مقال (The Use of Scents to Influence Customers) لكيفن برادفورد وديبرا ديبروشه، الصفحات 146-147.

(35) المرجع السابق، الصفحات 148-149.

بقاؤهم زادت فرص إنفاقهم للمال، ولكن سيكون من المبالغة المخلّة القول إنَّ الجانب الرائحي وحده فقط من هذه الأجواء المحيطة متعددة الحسية هو الذي يضلّل الناس فيدفعهم إلى إهدار أموالهم. لربما يكون «الإقناع» لفظًا أدق لوصف المؤثرات المصاحبة للخطباء، كاستعمالهم نبرة الصوت المناسبة، وتعبيرات الجسد والوجه، وملاءمة الملابس للمقام. فإن تطيّب هذا الخطيب بطيب فوّاح، أيكون هذا أيضًا من «الإقناع المضلّل»؟ هذا الخلاف الأخلاقي حول خلق هذه الأجواء، سواءٌ بتعطير المكان أو بهندام الخطيب، مشابه كما أسلفنا لخلاف أفلاطون وأرسطو حول الخطابة؛ أرسطو يراه محتمًا وضروريًا، وأفلاطون يخشى أنه زخرف عبثي مخادع.

ونعود هنا فنؤكّد كما أوضحنا في حالة تعطير الجو في مكان العمل، ما هو مباح أخلاقيًا عامة لا يعني بالضرورة أنه محبّب اجتماعيًا أو مستحسن في بعض المواقف. فالأفراد تتباين استجاباتهم حيال الروائح حسب أجناسهم وأعمارهم وتاريخهم الشخصي (والأمر ينطبق كذلك بالمناسبة على استجاباتهم نحو الألوان والموسيقا)، وبعضهم يعاني الحساسية تجاه بعض العطور، فمن الأنسب إخطارهم بوجود المعطر متى ما كان ذلك ممكنًا. وقد يحتجُّ المدافعون عن فكرة تعطير الأجواء بأن الناس بدخولهم موقع المتجر أو مكان الترفيه يدركون فورًا رائحة العطر، فإما أن يقبلوها أو لهم حرية المغادرة. نقول إن الحجة سليمة في المتاجر حيث يستطيع العميل المغادرة بلا تكلّف وعناء، أما الفنادق فمن الأحوط أن تنبّه الراغبين في النزول فيها أنها تستعمل نظامًا لتعطير الجو، وحبّذا لو خصّصت حجرات لا تعطير فيها. وسلسلة فنادق ماريوت وويستن توفّر رائحتها المميزة للشراء عبر موقع إلكتروني مع جهاز التعطير، فإبلاغ النزلاء بممارساتها التعطيرية عند الحجز ينبّه ذوي الحساسية دون تحميل الفندق أي مسؤولية ودون إزعاج النزلاء الباقين. إن رأيي العام حول أخلاقيات تعطير الجو هو أن

نقف موقف المحايد؛ فلا ننبذه على الفور ولا نقبله بلا حساب. والتعطير في مكان العمل ينبغي أن تسبقه استشارة الموجودين. أما التعطير في الأسواق فينبغي إخطارهم في بعض الحالات، مثل الفنادق التي يمكث بها الشخص وقتًا أطول مما يقضيه في المتاجر. وإن استمرّ التوجه لدى أصحاب هذه المرافق في قطاعي البيع بالتجزئة والضيافة بتعطير الجو وتركيب «بصمات عطرية» فسوف يزداد وعي الناس ومعرفتهم بهذه الممارسة وتقل الحاجة إلى تقديم المعلومات مسبقًا للمتلقين، مع أخذ راحة وصحة أولئك الذين يعانون مشكلات صحية في هذه البيئات بعين الاعتبار وإخطارهم بالأمر مهما كان.

نحن نتحدث عن جماليات تعطير الأجواء وأخلاقياتها كأنها ظاهرة تجارية معاصرة، لكن الحقيقة أن جذورها ممتدة في التاريخ الإنساني قبل عمليات «إزالة الروائح»، في التعطير المتعمد للمنازل والمحال بالبخور والتوابل وأعواد الشجر، واستعمال العطور المتنوعة للوقاية من الطاعون وفي تركيب أدوية وعقاقير طبية. والاهتمام المتزايد اليوم بالعلاج العطري (aromatherapy) يرجع أصله إلى تلك الممارسات الطبية القديمة، رغم أن المصطلح نفسه لم يظهر إلا عام 1937م، عندما استعمله كيميائي فرنسي في كتابه الذي يذكر فيه المنافع العلاجية للزيوت العطرية[36]. وإن كان مناصرو العلاج العطري يرون أن فيه فوائد صحية ويطالبون بعكس عمليات «إزالة الروائح» بإدخال الروائح إلى الأماكن العامة، فإن فئة أخرى معاصرة تعارض هذا التوجه، وتود لو أن توسّع نطاق «إزالة الروائح» أكثر، وهم ممن يؤمنون بوجود حالة اسمها «الحساسية الكيميائية المتعددة» («MCS» اختصارًا، وهو مصطلح استحدث في عام 1950م)، وأنها مرض

(36) انظر كتاب (Gattefosse's Aromatherapy) لرينيه موريس غاتفوسيه بتحرير روبرت تيسيراند (لندن: راندوم هاوس، 1996).

حقيقي يستوجب حظر استعمال العطور والمنتجات المعطّرة في بعض الأماكن العامة. كلا الأمرين يطرحان إشكالات أخلاقية لا مناص من الخوض فيها: الادعاءات المغالية بفعالية العلاج العطري، والمطالبات غير المنطقية بحظر الروائح العطرية دفاعًا عمن يعاني الحساسية الكيميائية المتعددة.

العلاج العطري أم حظر العطور

يشمل مصطلح «العلاج العطري» اليوم أصنافًا محيّرة من الأنشطة، ويكاد أن يكون القاسم المشترك الوحيد بينها هو استعمال الزيوت العطرية الطبيعية المستخلصة من مصادر نباتية (ليست المواد الصناعية الداخلة أيضًا في تركيب العطور الحديثة). ومن المؤسف أنَّ أكثر الطرق شيوعًا لدى الناس في ممارسة العلاج العطري تجعله أقرب إلى ممارسات التجميل والاسترخاء التي تجمع بين التدليك والتجميل وادعاءات علم النفس الشعبي، وكلها مغلفة بمصطلحات «العصر الجديد». وما زاد في تشويه سمعة العلاج العطري النزعات التسويقية لدى بعض الشركات التي تروّج لزيوتها العطرية على أنها «علاجات منزلية»، مثل شركة (Drops 21) التي تبيع مجموعة مكوّنة من 21 قنينة من الزيوت العطرية تحمل أسماء مثل: تطهير، إنعاش، صداع، تخفيف الألم، إزالة الاحتقان، نوم، وفي كل منها مزيج من 3-4 زيوت. أحد الزيوت اسمه «سكينة»، ومكتوب أنه يحتوي على البرتقال الحلو لتسكين الخوف، والياسمين لتخفيف الاكتئاب، وزيت نجيل الهند لتهدئة الأعصاب. ويدّعي مصنّعو المجموعة أنها «علمية وطبيعية، وهي حل مناسب لجميع الحالات، من آلام الرأس حتى وجع القلب»[37]. هذه الادعاءات المغالية هي ما جعل عالم النفس جاي بي كنغ من

(37) الاقتباس مأخوذ نصًا من المنشور المرسل مع العلبة عند شرائها

جامعة ووريك ينبذ حركة العلاج العطري بأسرها ويصفها بأنها «عالم خرافي بأوهام رومانسية، ما إن يمسّ نور العلم أقاويلها حتى يبطل سحرها»[38].

ولكن قبل أن نسارع إلى تفنيد كل ما يُقال باسم العلاج العطري، ينبغي أولًا أن نعترف بوجود «العلاج العطري الإكلينيكي»، وهي ممارسة جادة يعترف بها المختصون الطبيون ويعدّونها أحد أصناف العلاج التكميلي، حتى إن بعض الأطباء لا يجدون حرجًا في تشجيع هذه الممارسات الإكلينيكية، مثل الجرّاح محمد أوز الذي كتب مقدّمة تفيض حماسًا للمرجع الدراسي في علم التمريض الذي ألّفته الدكتورة جاين باكل عام 2015م بعنوان «العلاج العطري الإكلينيكي». كتب فيها على سبيل المثال: «عندما يختفي الغثيان بسبب استنشاق النعناع، ويزول الأرق من استنشاق الخزامى... فنحن الآن نشهد نتائج إكلينيكية، لا إحساسًا بالراحة فحسب»[39]. لكن الحقيقة أن هذه الآثار المحددة التي يزعم أوز وقوعها قد فنّدتها الأوساط الطبية والنفسية، لأن الآليات التي يزعم تحققها من خلالها ليست مفهومة من جميع جوانبها، ولأن المعتل قد يكون واقعًا تحت تأثير توقعاته العالية أو إيحاءات مقدم الرعاية الطبية، ولا علاقة للتفاعلات الكيميائية التي تسبّبها الروائح بالأمر[40]. حتى لو تنازع الناس حول فائدة العلاج العطري في الشفاء من أدواء محددة، فإن هذا لا يمنع من استعمال العطور في المواقف التي ينشد فيها المريض راحةً أفضل، فيخلق من حوله بيئة متعددة الحسيّة بغية الشفاء، ولا شكّ أن المحيط الداعم المساند مؤثّر فعّال في رحلة التعافي وفي مصحّات الاستشفاء. وهنا فقط قد يتجلّى الجانب الإكلينيكي للعلاج

(38) انظر مقال (The Scientific Status of Aromatherapy) لجاي بي كنغ المنشور في مجلة (Perspectives in Biology and Medicine)، المجلد 37 العدد 3 (1994)، الصفحات 413

(39) انظر كتاب (Clinical Aromatherapy: Essential Oils for Heath Care) لجاين باكل (سانت لويس-ميزوري: إيلسفير، 2015)، الصفحات 5-6

(40) انظر كتاب (Scent of Desire) لرايتشل هيرتز، الصفحات 92-99.

العطري، مع مراعاة المكوّنات الحسيّة الأخرى في البيئة المحيطة، والإحاطة بما قد يثير حساسية الموجودين أو نفورهم.

ولربما لا يجافينا الصواب إن قلنا إنّ المثال الحقيقي للتعطير في الأجواء والبيئات نراه يوميًا في منازلنا، عندما نستعمل الزيوت العطرية أو نبخّر المكان، والهدف في غالبه هو إيجاد جو حسنٍ أو محفّز للاسترخاء أو حتى روحاني. هذه الممارسات المثرية حسيًا هي التي كانت البروفسورة ياوريكو سايتو وغيرها من فلاسفة الجماليات اليومية يودون لفت انتباهنا إليها، وتعطير المنازل تعطيرًا غير مبالغ فيه مثال عظيم لفكرة بومه عن «إخراج» البيئات الجمالية، وهو تقليد عريق قديمٌ قدم الحضارات نفسها، وكانوا يستعملون الأزهار أو الأعشاب أو الغصون العطرية. تتكوّن من التعطير تجارب جمالية يومية، تجلب ملذّات صغيرة لا تخلو من العمق والوقار كما ذكر سبينوزا، ولها تأثيرها في الصحة الجسدية والمعافاة الروحانية لمن يبذل جهدًا في تعلّم استعمالها. ولكن هنا أيضًا نواجه بعض العقبات الأخلاقية، فالتعطير بالمواد الطبيعية أمر لا حرج فيه، ولكن المهتمين بالبيئة يحذّرون من تكرار استعمال معطرات الجو التجارية وغيرها من المنتجات التي تحتوي على روائح صناعية.

للأسف أن هناء شخص ما قد يكون جحيم غيره: والمتعة الحسية التي تشعر بها من عطر قد لا يجلب إلا الضرر لغيرك. بعض الناس حتى إن اشتمّ أخف الروائح وأكثرها أمنًا على الناس يتعرض لآلام جسدية، منها مثلًا: الصداع، والإرهاق، والدوار، والارتباك الذهني، والغثيان، وضيق التنفس، وتسارع نبضات القلب، وتشوّش الذاكرة، والاكتئاب، والقلق. تسمّى هذه الحالة المرضية «الحساسية الكيميائية المتعددة»، وإن أضحى العلماء مؤخرًا يفضّلون مصطلح «عدم التحمل البيئي مجهول السبب»، وأيًا كان

المصطلح المتداول ما زالت هذه الحالة محاطة بالجدل والخلاف[41]، ولم يعترف بها العلم والطب على أنها مرض عضوي، بل هي أقرب تصنيفيًا إلى المرض النفسي ذي الأعراض الجسدية، بسبب اختلاف أعراضها وتنوعها وعدم وجود أي علاقة مثبتة بينها وأي خلل فيزيولوجي محدد[42]. وقد أُجريت على هذه الحالة عدة اختبارات في علم النفس، ولكن لم يصل العلماء إلى إجماع قطعي حيالها[43]. ولكن حتى لو كانت لغالبية حالات «الحساسية الكيميائية المتعددة» أسباب نفسية وليست عضوية، فإن تجارب المصابين بها حقيقية ومؤثرة. ولا عجب أن تطالب الجماعات الداعمة لهذه الحالة بحظر استعمال العطور والمنتجات المعطّرة في أماكن العمل والمدارس والأماكن العامة كافةً تدريجيًا، كما حدث في هاليفاكس في نوفا سكوشا الكندية.

أنا أرى أن حظر العطور في أغلب أماكن العمل -باستثناء أجزاء من المستشفيات والعيادات- أمر غير مُسوّغ. أولًا، كم عدد الأشخاص الذين يعانون حقًا «الحساسية الكيميائية المتعددة»؟[44] ثانيًا، غالبًا ما تستند المطالبة بالحظر على حجج وتشبيهات مغلوطة وخطابات رنّانة خدّاعة،

---

(41) تم ابتكار مصطلح «عدم التحمل البيئي مجهول السبب» بعد اجتماع عقدته منظمة الصحة العالمية عام 1996م. انظر مقال (Idiopathic Environmental Intolerance: A Comprehensive Model) لأوميرفان دين بيرغ وآخرين المنشور في مجلة (Clinical Psychological Science)، المجلد 5 العدد 3 (2017)، الصفحات 551. https://doi.10.1177/ 2167702617693327

(42) انظر كتاب (Smell and Taste Disorders) لكريستفور هاوكز وريتشارد دوتي (كامبردج، مطبعة جامعة كامبردج، 2018)، الصفحات 220-221.

(43) انظر كتاب (Scent of Desire) لرايتشل هيرتز، الصفحات 104-114، وكتاب (What the Nose Knows) لأيفري غيلبرت، الصفحات 112-113، 118-119.

(44) أجرت وزارة الصحة ورعاية المسنين الأسترالية بحثًا متكاملًا حول الموضوع، وكانت النتيجة أن التشخيصات الطبية الحقيقية لمرض «الحساسية الكيميائية المتعددة» تتراوح ما بين 0,2%-4% على المستوى الدولي. انظر مقال (A Scientific Review of Multiple Chemical Sensitivity: Identifying Key Research Needs) المنشور في نوفمبر 2010، الصفحة 55. https://www.health.gov.au

كالادعاء بأن «مخاطر العطور كمخاطر التدخين السلبي»[45]. يتجاهل هذا الشعار أن المواد الكيميائية المتطايرة في التدخين السلبي تشكّل خطرًا حقيقيًا مباشرًا مثبتًا علميًا على جميع المحيطين بالمدخّن، أما معظم العطور فلا تثير أعراضًا جسدية مؤلمة في غالبية الناس. ومن الادعاءات الباطلة الأخرى عقد مقارنة اختيارية بين الجماليات والصحة، ناقلةً الإشكالية من نطاقها الصحيح إلى نطاق تبسيطي: الاختيار ما بين البقاء الجسدي أو التجميل التافه، وهي نسخة حديثة من ذلك الجدل القديم حول الحاجات أم الرغبات. لكن كما قال أرسطو منذ زمن بعيد، الحياة لا تقوم على احتياجاتنا الأساسية التي لا حياة دونها كالتنفس والأكل، بل فيها ضروريات أخرى تكفل طيب هذه الحياة ورغدها، وهذه مقاصد لا تقل أهمية عن الأولى[46]. اطّلعنا في الفصل السابق على أن التعطّر لدى كثير من الناس ليس زينة عبثية، بل هي أحيانًا مرتبطة بهوية الشخص، أو برغبته في التآلف مع بني جنسه، أو لها معانٍ روحانية خاصة[47]. أما شكوى الذين يعانون «الحساسية الكيميائية المتعددة» من تعطير أماكن العمل فينبغي النظر فيها بجدية ومراعاة ما يكفل لهم راحتهم ضمن المعقول، وهذا ما يمكن فعله دون تطبيق حظر عامّ على كل العطور.

قد ترى أن فكرة حظر التعطير على مستوى الدولة شبه مستحيلة، ولكن الانتصارات القانونية التي أفضت إلى منع تعطير أماكن العمل، على قلّتها،

(45) نشر معارضو التعطير هذا الشعار عبر الإنترنت وغالبًا ما يجمعون الروائح المعطرة مع المواد الكيميائية السامة في فئة واحدة.

(46) للاطلاع على مناقشة حول مسألة الحاجة والرغبة من المنظور التصميمي، انظر كتاب (Philosophy of Design) لغلين بارسونز، الصفحات 133-139.

(47) كما أن التوجهات التي تحاول حظر التعطير تتجاهل مشكلات أخرى تتعلق حول منطقية الحظر وقابلية فرضه. من مثلًا سوف يفرض هذا الحظر؟ وما العقوبات الملائمة للمخالفين؟ وما واجب المكان تجاه العملاء أو الزوار؟

وحظر العطور في الأماكن العامة في بعض المدن مثل هاليفاكس مؤشرات تثبت أنه إذا لم يسارع أولئك الذين يستمتعون بالحياة المعطّرة في تقديم حلول وسطية لمراعاة المطالبات المعقولة التي يزجها حفنة المصابين بهذه الحالة، فإننا قد نضيف فصلًا جديدًا في تاريخ إزالة الروائح من المدن[48]. تتساءل فيكتوريا هينشو في كتابها عن دور الروائح في التصميم الحضري عمّا إن كانت هذه الحساسية المفرطة العصرية إزاء الروائح «رد فعل طبيعي للتعقيم الشمّي المتنامي في المباني والمدن الحديثة»[49]. وهذا سبب آخر يدفعنا إلى الحفاظ على المسطّحات الرائحية الثرية جماليًّا في مدننا.

(48) صدر الحكم في إحدى القضايا في مدينة ديترويت (ماكبرايد ضد مدينة ديترويت) بالتعويض المالي بمبلغ وقدره 100,000 دولار أمريكي في 12 فبراير 2010. والحظر التام للعطور في أحد مباني المدينة. وعادةً ما يُفرض هذا الحظر على الزيوت العطرية.

(49) انظر كتاب (Urban Smellscapes) لفيكتوريا هينشو، الصفحة 40.

15

تحسين النكهات بالمعطّرات في الطهي المعاصر

ينبغي للمتذوق الخبير أن يخشى على أنفه أكثر من أي عضو آخر

تشارلز سبينس

لا نبالغ إذ نقول إن لا شيء يبرز أهمية حاسة الشمّ جماليًا في حياتنا اليومية قدر ما يبرزها دورها في الإخراج النهائي لتجربة تذوّق النكهات. وعندما كتب تشارلز سبينس عالم النفس في جامعة أكسفورد أن على خبراء التذوّق الاهتمام بمستقبلاتهم الشمّية أكثر من براعم التذوق، فإنه كان يعلّق على خبر تأمين خبيرة التذوق إيلنور فريمان في شركة الأغذية الصحية البريطانية غرايز (Graze) على براعم التذوق في لسانها بما يقارب الثلاثة ملايين جنية إسترليني[1]. لا فائدة عظيمة في براعم التذوق وحدها لرصد النكهات المركّبة أو ابتكارها، وحساسيتها أو خللها لن يؤدي إلا إلى الإخلال بإدراك الإنسان للنكهات. يحصر العلماء اليوم معنى كلمة «طعم» في خمس صفات تشعر بها ألسنتنا، وهي: الحلاوة، والحموضة، والملوحة، والمرارة، والأومامي. أما «النكهة» فهي الكلمة التي تصف ما ينتج عن جمع المعلومات التي نحصل عليها من براعم التذوق والمعلومات الأكثر تفصيلًا المتأتية من عملية الشم

(1) انظر كتاب (Gastrophysics. The New Science of Eating) لتشارلز سبينس (نيويورك: بينغوين راندوم هاوس، 2017)، الصفحة 20. أشكر كارولين كورزماير للفت انتباهي إلى مؤلّفات سبينس

الخلف أنفي (retronasal olfaction). وقد ذكرنا في الفصل الثاني أننا نستمتع برائحة الطعام بالشم الأنفي (orthonasal olfaction): عندما تصل جزيئات الرائحة مستقبلاتنا الشمية ونحن نستنشق الهواء، ولكن عندما يدخل الطعام إلى أفواهنا، ونبدأ بالمضغ والبلع، فإن رائحته كذلك تصل إلى المستقبلات الشمية ونحن نزفر الهواء، من خلال الشم الخلف أنفي عبر فتحة مؤدية إلى الأنف في نهاية الفم. يصف سبينس العملية بقوله: «الطعم هو مجرد جزء ضئيل من تجاربنا متعددة الحسية للنكهة ... وكل تلك النوتات الفاكهية أو الزهرية أو اللحمية أو العشبية التي نستلذّ بها أثناء الأكل أو الشرب تأتي حقيقةً من الأنف»[2].

يظن الدماغ أن معطيات النكهة تصدر من أفواهنا، وهي ظاهرة اسمها «إحالة فموية» أو «رصد فموي»، مرادفة إلى حدٍّ ما لاعتقادنا أن الكلمات التي ينطقها الممثل في الفيلم صادرة من فمه على الشاشة، وهي في الحقيقة تصدر من مكبرات الصوت المثبّتة في السينما. وسبب اعتقاد دماغنا أن مصدر النكهة في الفم هو دمجه السريع بين الإشارات القادمة من براعم التذوق وتلك القادمة من المستقبلات الشمية. ولهذا يوصي سبينس أن يهتمّ خبراء التذوّق بالمستقبلات الشمّية في الأنف أكثر من براعم التذوق على اللسان.

كثيرًا ما يشكو الذين فقدوا حاسة الشم من أن الأكل فقد «طعمه»، وهذا حقًّا ما يشعرون به بسبب الإحالة الفموية. ولكن براعم التذوق في معظم حالات أولئك الأشخاص تقوم بعملها على أكمل وجه، إنما ما فقدوه بفقدان حاسة الشم هو القدرة على إدراك النكهات والتلذّذ بها. عندما يوّجه خبراء النبيذ الناس في أثناء تذوّق الشراب، فيطلبون منهم أن ينظروا

(2) انظر كتاب (Gastrophysics) لتشارلز سبينس، الصفحة 34

إلى النبيذ، ثم يحرّكوه في الكأس، ثم يشمّوه، ثم يرتشفوا منه، ثم يبتلعوا الرشفة؛ فليس الشم (التجربة الأنفية) وحده الذي يقدّم معطياته من حيث تركيبة النبيذ، بل أيضًا الزفرة التي صاحبت البلع (التجربة الخلف أنفية). يفقد الأشخاص الذين أصيبوا بالخُشام في سنّ متأخرة إثر مرض أو حادث شهيتهم للطعام ويصابون بالاكتئاب، لأن أكلهم أصبح بلا طعم، ولا يمكنهم شمّ الأزهار أو روائح منزلهم أو أصدقائهم وأحبّائهم. وفي مذكّرات بوني بلدغيت «تذكّر الرائحة» وصف مؤثر لشكل الحياة بعد أن فقدت القدرة على الشم[3].

لا تعني معرفتنا بوجود ظاهرة «الإحالة الفموية» أن نكفّ عن استعمال مصطلح «طعم» في كلامنا العادي عند الحديث عن الطعام والشراب. فكلمة «طعم» من مرادفات «نكهة» اصطلاحًا منذ أمد بعيد، وتغلغلت في حديثنا بهذا المعنى حتى بات من العسير تغييرها، ولا ضير في استعمالها بمقام النكهة في معظم الحالات. تذكر الفيلسوفة كارولين كورزماير أن استعمال كلمة (taste) [أي طعم/ذائقة] مجازيًا للحديث عن التفضيلات الجمالية كذلك ضارب في القدم، سواءٌ في الاستعمال اليومي أو في السياق الفلسفي، ويشكّل فرصًا ثرية للتحليل الفلسفي. ومع هذا نجد الفيلسوفة لويز ريتشاردسن تعترض على إقحام التفسيرات العلمية للشم الخلف أنفي في تأملاتنا الفلسفية حول الإدراك، مصرّةً على الدفاع عن المنظور العاميّ غير المتعمق الذي يتعامل مع العملية الشمية على أنها أنفية خالصة[4]. أرى أنها تبالغ في موقفها هذا، لا سيما أن دور الشم الخلف أنفي في إدراك الطعم/النكهة ملحوظ قبل استكشافه علميًا في الثمانينيات بزمن طويل.

(3) انظر كتاب (Remembering Smell) لبوني بلدغيت (بوسطن: هيوتن ميفلين، 2010)

(4) انظر مقال (Flavour, Taste and Smell) للويز ريتشاردسن المنشور في مجلة (Mind and Language)، المجلد 28 العدد 3 (2013)، الصفحات 322-341.

فقد كتب خبير التذوق الشهير جان أنثيلم بريه سافارن في عام 1825م: «أنا موقن أن لا تذوّق تام دون مشاركة حاسّة الشم»[5].

كان بعد نظر بريه سافارن هو ما جعله يدرك الدور الهام لما نسميه الآن الشم الخلف أنفي، وله يرجع الفضل في وضع أساسيات البعد الجمالي للأكل بما أتاح الرد على الاعتراضات الفلسفية التقليدية على اتخاذ حاستي التذوق والشم أساسًا لإصدار أحكام جمالية جادة. والموروث الفلسفي الغربي في معظمه يقول إن هاتين الحاستين لا تقدران إلا على استثارة الاستجابات الهيدونية الفورية، استحسانًا أو استقباحًا، ولا قِبَل لهما بالمشاركة في تكوين أي معرفة فكرية أو تخيّلية. ولكن بريه سافارن -كما يذكر الفيلسوف كيفن سويني في كتابه «جماليات الطعام»- يؤكّد أن تذوّق الطهي الراقي تجربة تأملية وتخيّلية، معقدة معرفيًا ومستطيلة زمنيًا[6]. ويصف إدراك الإنسان للنكهة على ثلاث مراحل: في الأولى ندرك رائحة الأكل في المنخرين وطعمه على طرف اللسان، وفي الثانية نمضغ ونستطعم، والأخيرة نبتلع ونشم شمًّا سماه «شمًّا تأمّليًا». وفي النص الآتي توضيح للمراحل الثلاث في وصف أكل خوخة:

> إنَّ من يأكل خوخة يذهل أول الأمر بعبيرها الذي ينبثق منها: فيضع قطعة منها في فمه، ويستلذ بانتعاش حامض يغويه بالاستمرار، ولكن عبيرها الكامل لا ينكشف له سوى في لحظة ابتلاعها، عندما تعبر اللقمة تحت قناته الأنفية، عندئذ يكتمل الإحساس الذي أوقعته الخوخة. وبعد أن يتم ابتلاعها في جوفه يقول الرجل

(5) انظر كتاب (The Physiology of Taste, or Meditations on Transcendental Gastronomy) لجان أنثيلم بريه سافارن بترجمة إنجليزية لماري فرانسيس كينيدي فيشر (واشنطن-مقاطعة كولومبيا: كاونتربوينت، 1998)، الصفحة 41

(6) انظر كتاب (Aesthetics of Food) لكيفن سويني، الصفحات 127-128

في نفسه بعد تأمّل ما جرّبه: «ما أطيب هذه الفاكهة!»[7].

لا شك أن بريه سافارن كان مدركًا لدور الشم الأنفي والخلف أنفي في تجربة النكهات.

وما يعادل دوره في تأسيس الجماليات الشمية أهميةً أن يجمع في وصفه لتمازج التذوق والشم في إدراك النكهة بين البعدين الفكري والتخيّلي، في تماهٍ واضح مع مفهوم كانط «ذوق التأمل». وهذه التجربة التأملية التي يستشعرها بريه سافارن مشابهة لتجربة كانط في رأي سويني، لأنها تنسب للطهي القدرة على تقديم تجارب معقدة متنامية «تستحق إعمال الخيال والاستمتاع التأملي»[8]. ويحاكي هذا الوصف لتجربة الأكل وصفًا مشابهًا لمراحل التذوّق الجمالي للعطور كما أوردناه في الفصل الحادي عشر، فقد ذكرت أن التجربة التذوّقية لأفضل العطور تأمليةٌ، ومعقدة معرفيًا، ومستطيلة زمنيًا. أي إن هذين اللونين الفنيين المرتبطين بالشم: العطور التي تُشمّ أنفيًا، والأكل الذي يجمع بين الشم الأنفي والخلف أنفي وحاسة التذوق، قادران على تحفيز استجابات فكرية وتخيلية وعاطفية اعتاد الناس تقليديًا على وصفها بالجمالية. وينبغي ألا ننسى - وتشارلز سبينس يذكّرنا- أن التذوّق الجمالي لتناول الطعام لا يقتصر على التذوّق ونوعي الشم لتقدير النكهة، بل يزيد عليها ملمس الأكل وأصواته، ومظهره الخارجي، والبيئة أو الجو الذي نأكل فيه[9].

---

(7) انظر كتاب (The Physiology of Taste, or Meditations on Transcendental Gastronomy) لجان أنثيلم بريه سافارن، الصفحة 43.

(8) انظر كتاب (Aesthetics of Food) لكيفن سويني، الصفحة 132.

(9) يخصّص تشارلز سبينس فصولًا في كتابه (Gastrophysics: The New Science of Eating) لدور الرائحة والشكل والصوت والملمس في إدراك النكهات، وغيرها من الجوانب الحسيّة للطعام والشراب.

بدأ أبرز الطهاة باستغلال الجوانب المتعددة الحسية في تجربة تناول الطعام، فكان للرائحة دور لا يُستهان به فيها. يبدؤون أولًا في استعمال معطرات الجو في منطقة الأكل، تتبعها رائحة الشراب المقدّم قبل الوجبة. وعندما يوضع الطعام على المائدة يستنشق الجالسون عبق الأكل من صحونهم، يقول سبينس: «إن هذه الروائح ترسّخ تجربة التذوّق قبل وقوعها وتؤثّر فيها»[10]. بعض الطهاة من هواة تجربة الجديد يُضيفون الروائح إلى الأطعمة والأشربة قبيل تقديمها، منهم الطاهي اللندني جوزيف يوسف (Jozef Youssef) الذي حسّن طعم كركند مطهيّ بصلصلة الزبدة برشّه برائحة الزعفران[11]. يكوّن الناس قبل الشروع بالأكل والشرب توقعات محددة حول ملمس الأكل ونكهته، ويتحقّق جزء من ملذتهم الجمالية عندما تصدق توقعاتهم بعد التذوق، أو عندما يُفاجَؤون بطعم غير متوقع، ولكلا النهايتين تجربة جمالية مختلفة. رغم أن إثارة عجب المتذوق تستلزم اهتمامًا أكبر بخواص الوجبة الشكلية والتعبيرية. قد يُقدّم لهم شيء له شكل الفراولة ورائحتها (من شمّها أنفيًا)، «ولكن بعد أن تبتلع منها قطعة تتحول الفراولة بفعل السحر عند الشم الخلف أنفي إلى نكهة الأناناس»[12]. قد لا يحبّذ التقليديون هذه التحسينات الرائحية، ويصرّون على أن الطعام والشراب يجب أن يعبّر عن نفسه (تذكر غضب بلينيوس وعجبه من مرأى الجنود الذين يضيفون العطر إلى شرابهم). صحيح أن هذا الطهي التجريبي باستعماله الروائح والنكهات المحسّنة يضيف بُعدًا فنيًا للابتكار المطبخي، ولكن هل يمكن تصنيف الوجبات المحسّنة رائحيًا على أنها أعمال فنية (رفيعة)؟

(10) انظر كتاب (Gastrophysics: The New Science of Eating) لتشارلز سبينس، ص 25، 29

(11) المرجع السابق، الصفحة 30.

(12) انظر كتاب (The Perfect Meal: The Multisensory Science of Food and Drink) لتشارلز سبينس وبتينا بكيراس فرمان (هوبوكين-نيوجيرزي، وايلي بلاكويل، 2014)، الصفحة 231

الطهي الطليعي: فن رفيع أم فن تصميمي؟

قد يظن القارئ أننا بسؤالنا «هل الطهي التجريبي فن رفيع؟» نحيد عن نقاشنا حول جماليات الرائحة. بيد أننا سوف نرى أن بعض المحاولات الفلسفية للإجابة عن مسألة مكانة الطهي الراقي الفنية ستتيح لنا وضع إجابتنا عن السؤال السابق «هل العطر فن رفيع» تحت المجهر، ومعها اقتراحنا باتباع المفهوم التعددي للفنون بصفتها استمرارية غير تراتيبية.

يعامل الطهاة المشاهير والمطاعم الراقية المغامِرة تجربة الأكل اليوم على أنها تجربة فنية تشاركية، وقد قَبِل عالم الفن هذا الإسقاط عليه. في عام 2007م دُعي فيران أدريا (Farran Adrià)، الطاهي الإسباني وأحد رواد تجربة الطهي الجديد، للمشاركة في أحد أهم المعارض الفنية المبتكرة «دوكومنتا»، ويعلّق سبينس على هذا بأن الكثير من هؤلاء الطهاة أخذوا يستغلّون المعرفة العلمية الحديثة حول طبيعة الأكل والشرب متعددة الحسية، كي يعرضوا للناس تجربة أكل جمالية على منهج «العمل الفني المتكامل»، أو (Gesamtkunstwerk). فكر في هذا الوصف للمقبلات التي يقدّمها الطاهي الفرنسي بول باريه (Paul Pairet) في مطعمه ألترافايولت (Ultraviolet) في شنغهاي: سوربيه التفاح بالوسابي مقدّم على شكل شرائح مثلّجة، وصور كنيسة قوطية تُعرض على الجدران، ورائحة البخور تفوح فوق الطاولة، وأغنية «أجراس الجحيم» (Hell's Bells) لفرقة إيه سي/دي سي (AC/DC) ترنّ في آذان الزبائن[13]. وهذا كله للمقبلات فقط!

يخصّص الفيلسوف كيفن سويني في كتابه الأخير «جماليات الطعام» فصلين للحديث عن الجدل القائم حول المكانة الفنية المعطاة للأكل وللنبيذ، ويصرّ في تحليله على أهمية الشم الأنفي والخلف أنفي للتقدير

(13) انظر كتاب (Gastrophysics: The New Science of Eating) لتشارلز سبينس، الصفحة 207.

المعاصر للطهي. ويرى سويني أن المنهجيات التجريبية التي يحتذيها طهاة مثل فيران أدريا، وغرانت آكتز (Grant Achaz)، وجوزيف يوسف، وهيستن بلومنثال (Heston Blumenthal) منهجيات «ما بعد حداثية»، لما فيها من تمويه لمقادير الطبق أو تفكيكها أو تحويلها إلى أشياء مختلفة بهيئة تنطوي على تحدٍّ لتوقعات المتذوقين[14]. وهذا بحد ذاته يذكّرني بهدف صناع العطور المختصة الذين لا يقيمون أولوية لتعطّر الناس بالعطر، بل ينصب اهتمامهم على إثارة اهتمامهم الجمالي من خلال تصميم تراكيب رائحية غير معتادة.

السؤال هو: هل النزعة المفاهيمية «اللامادية» للطهي الطليعي المعاصر قادرة على تحويل الطعام إلى فن رفيع؟ كما رأينا في الفصلين الحادي عشر والثاني عشر حول العطور، إنْ نحن قبلنا التعريف الجمالي للفن الرفيع أو مزيجًا من التعريفات الجمالية/المركّبة (التخييرية)، وكذلك قبلنا بالحجة القائلة إن حاستَي الشم والتذوق قادرتان على تقديم تجارب جمالية ثرية معرفيًّا وتخيّليًّا، فلا سبب أراه في إقصاء العطور المركّبة أو -في هذه الحالة- الطهي الراقي المحسّن رائحيًّا من صنوف الفنون الرفيعة. وإنْ أخذنا بعين الاعتبار أن هذا الطهي التجريبي، بكل ما فيه من شرارات وقّادة ومفاجآت وهّاجة، ما زال في نهاية الأمر غذاءً يستهلكه الجسم، وأن مكانه هو المطاعم لا المعارض والمتاحف الفنية، فقد يُقال فيه كما قيل في حالة العطور: إنه أقرب إلى الفنون التصميمية أو التجاوبية من الفنون الرفيعة أو الحرة. ومع هذا يمكننا أن نتخيّل ظهور «طهي فني»، كما تخيّلنا ظهور «عطور فنية». وكما تعددت تجسّدات الروائح في الأعمال، من ابتكار أعمال شبه عطرية (مثل «بورتريهات ذاتية بالرائحة» للفنانة كلارا أورسيتي) أو تكليف صانع

(14) انظر كتاب (Aesthetics of Food) لكيفن سويني، الصفحات 159-163

عطور بتصميم عطر ليكون جزءًا من عمل تركيبي (مثل «قنبلة أنبوبية ثورية» للفنانة ليزا كيرك)، كذلك تتعدّد تجسّدات الطعام في الفنون، من فنانين يبتكرون أعمالهم الفنية من الطعام، مثل منحوتة السكر «طفل السكر المذهل» (Marvelous Sugar Baby) للفنانة كارا واكر (Kara Walker) عام 2014م، أو يطهون ويقدّمون الطعام في المتاحف الفنية، مثل الفنان التايلاندي ريركيت تيراوانيت (Rirkrit Tiravanija)، أو يفتتحون مطاعم حقيقية تجمع بين الفن والطعام، مثل مشروع «النادي المزدوج» (Double Club) للفنان البلجيكي كارستن هولار (Carsten Höller)[15]. ما زال هذا السؤال بلا إجابة: هل سيظهر يومًا طهي فني مستقل، وما سماته المميّزة؟ ولكن المؤكد أن في عالم الطهي عدة أعمال تتقاطع في خواصّها مع ممارسات الفن (الرفيع) كما تقاطعت مع تصنيع العطور، وما كنّا نتصوّره حدًّا فاصلًا أضحى منطقة حدودية مفتوحة نسبيًّا. وسويني شخصيًّا يرى أن مسألة استحقاق الطهي التجريبي المعاصر لصفة «الفن الرفيع» ليست ذات أهمية بالغة، لأن المسألة الأهم منها هي ما إذا كانت «الأعمال المبتكرة التي يبتدعها الطهاة الموهوبون قادرة على خلق تجربة جمالية ثرية لمتناولي الطعام، فيها بُعدٌ تخيّلي وعاطفي»[16].

وكذلك فعلت البرفسورة كارولين كورزماير في كتابها «فهم الذائقة»، حيث نبذت المفهوم التقليدي التراتبي للفن، ولم تعوّل كثيرًا على مسألة الفن الرفيع، علمًا بأن محط تركيزها هو الطهي العادي وليس التجريبي الطليعي. تقول كورزماير إن تجربة الطعام الجمالية الحقيقية أهم بمراحل

(15) على مدى العقود، ابتكر الفنانون أنواعًا كثيرة من المطاعم، ولكنها جميعًا مجرد تجارب مؤقتة. للتعرف على تجربة (Double Club)، انظر مقال (Gut Feeling: Artists' Restaurants and Gustatory Aesthetics) لمارك كلنتبيرغ المنشور في مجلة (Senses and Society)، المجلد 7 العدد 2 (2012)، الصفحات 209-210.

(16) انظر كتاب (Aesthetics of Food) لكيفن سويني، الصفحة 214.

من كون الطهي من أصناف الفن الرفيع، لأن للطعام وتناوله دورًا رمزيًا جوهريًا في الثقافات كافة، لا في المهرجانات أو المناسبات، مثل ديوالي أو رمضان أو عيد الفصح اليهودي أو عيد الميلاد المسيحي، وأن لمشاركة الوجبة العادية معاني فريدة. والمعنى الأسمى في التجارب الجمالية لتحضير الطعام وتناوله يكمن في سياقات السردية المتعددة، سواءٌ كانت شخصية أو أسرية أو مجتمعية، وهذه السياقات تنظِّم بدورها الإدراكات الحسية المفعمة بالرضا تجاه خواص طهي أصناف الطعام. ولهذا فإن عزل طعام محدد أو أسلوب طهي معين من سياقه الاجتماعي الأشمل ومعاملته على أنه عمل فني ينقص من قيمته الجمالية برأي كورزماير، وهو رأي مشابه لرأيي في معاملة العطور الاعتيادية معاملة الأعمال الفنية الرفيعة[17]. كذلك تقول إن الانشغال بالتراتيب والتصانيف يلهينا عن السعي نحو الفهم الفلسفي الأعمق لأدوار فنون التذوق والشم عامةً. وإن أحد المقاصد وراء تأمل معاني الفنون اليومية كالطهي هو جذب انتباهنا إلى ما يُزعم أنها الجوانب المحتقرة من الكيان الإنساني: الجوانب الحيوانية الفانية منّا[18]. وقد استطلعنا آنفًا أن ارتباط حاسة الشم بالطبيعة الحيوانية الجسمانية للبشر، لا بعقولهم وأرواحهم، هي من لوازم التراث الفكري الغربي، وقد هاجمه نيتشه في معرض ثنائه على حاسة الشم الذي استهللت الكتاب به. أتفق مع كورزماير وسوبني أن التساؤل «هل الطهي الراقي فن رفيع؟» مثل سؤالنا «هل العطور الراقية فن رفيع؟»: كلاهما يقر في أذهان الناس قطبيّات تراتبية باطلة مهجورة، ولهذا اقترحت أن نتّبع منهجية تعددية في التعاطي مع مفاهيم الفن والجماليات. اتّخذ الفيلسوفان رايموند بوافير وليزا هيلدكي منهجية تعددية مشابهة للإجابة عن السؤال هل الطهي الراقي من الفنون الرفيعة؟

(17) انظر كتاب (Making Sense of Taste) لكارولين كورزماير، الصفحة 141

(18) المرجع السابق، الصفحة 145.

والإجابة تنطبق كذلك على التساؤل حول مكانة العطور الفنية. يقول الفيلسوفان إن المنظور الجمالي التقليدي نحو الفنون كالطهي يستند إلى قطبية سلبية أساسها مبدأ «النفي»:

> «ليس» من التجارب اليومية، «لا» علاقة له بالحواس التماسيّة، «غير» نافع، «لا» أخلاقي. المنهجية البديلة التي نطرحها تركز على «العطف»: ممتع ومفيد وجميل ومستحسن. أي عمل مبتكر يمكن أن يحقق هذه المعايير: المسرحية ذات القصة المحبوكة والتمثيل المتقن، المبنى حسن التصميم، القصيدة، اللوحة، وجبة الطعام، وغيرها. وكما يمكن للعمل المبتكر أن ينجح، فإنه أيضًا قد يفشل في تحقيق أعلى معايير التميز، ولا ضمان أبدًا أن العمل سينجح. تحوّل الحاجز المتين الفاصل بين الفن واللافن إلى مجرد غشاء واهٍ يمكن اختراقه[19].

الجماليات اليومية في الروائح العطرية

إنّ نظرنا إلى كتاب كورزماير حول الميول الغذائية من منظور الجماليات اليومية فإن من أعظم مزاياه، وهي كثيرة، تركيزه على تلك الشؤون اليومية التي نمارسها جميعًا، مثل تناول الوجبة مع الأسرة في المناسبات الهامة أو تقديم شوربة الدجاج للمريض (التي تعجّل رائحتها بالشفاء قدر ما يفعل طعمها). من أجمل التجارب الجمالية اليومية هو أن ترجع إلى المنزل بعد يوم شاق، وتفتح الباب لتستقبلك روائح الطهي الثرية. حتى لو كان أفراد العائلة مشغولين ولا وقت لديهم للطهي أو الخَبز إلا في نهاية الأسبوع أو في الإجازات، فإن روائح الطهي التي تعبق بها الشقة أو المنزل تعدّ من التجارب

(19) انظر كتاب (Philosophers at Table: On Food and Being Human) لرايموند بوافير وليزا هيلدكي (لندن: رياكشن بوكس، 2016)، الصفحة 87.

الجمالية اليومية. وأجمل روائح الطعام تلك التي نستنشقها في الخريف في المناخات المعتدلة، حيث أنسام الهواء منعشة، وروائح الصلصات المغلية ببطء والخضراوات المشوية تداعب أنوفنا. كنت في حديث مع بعضهم عن ذكريات الطفولة المفضلة ولحظة العودة إلى المنزل واستنشاق روائح الطهي، تذكر أحد الأصدقاء فطائر جدته وهي تخبزها بالفرن، ثم أعقب ذلك بقوله إن السؤال ذكّره أيضًا برائحة الكبد والبصل التي يكرهها. تبرز مثل هذه الذكريات الرائحية القواسم المشتركة والاختلافات الشاسعة بين ما يفضله الناس من بين الروائح وما يتحسسون منه وما يرتبط أذهانهم بها. كلنا على الأرجح نحب روائح الخُبز أو الفطائر، ولكن عندما كنتُ أرجع من تدريبات كرة القدم في المرحلة الإعدادية، كانت بهجتي لا توصف عندما أجد رائحة الكبد والبصل في المنزل وأنا أدخل من الباب الخلفي، وهي الرائحة ذاتها التي يمقتها صديقي.

ولكن سواءٌ كانت استجابتنا الترقب والحبور أو «أوه! كبدة وبصل مرة أخرى!» فإن ظاهرة الاعتياد (habituation) لدى الإنسان تضمن تخفيف حدة الرائحة بسرعة بمجرد إغلاق الباب، وما إن تمرّ دقائق حتى لا نكاد نلاحظ الرائحة. ولكن إن خرجنا دقائق ثم عدنا إلى المنزل نكتشفها مرة أخرى. وللطهاة متعة خاصة بهم: من شمَ الأطعمة قبل شرائها للتحقق من أنها طازجة، والتمتّع بالروائح المنبعثة خلال التقشير والتقطيع (إلا تقطيع البصل طبعًا)، ثم التحقق من إتقان الطبق في أثناء الخلط والمزج والطهي. إن من أعظم مزايا حركة «الجماليات اليومية» توعيتنا بأننا لا نحتاج إلى البحث عن أعمال طهي «ما بعد حداثية» للاستمتاع بتجارب جمالية عميقة مرضية تحتل فيها الروائح والنكهات مكان الصدارة.

أخلاقيات إضافة الروائح والنكهات إلى الأطعمة السريعة

منذ أعوام طويلة ومتجر سينابون في مطار ساينت لويس بولاية ميزوري يقع في ملتقى ثلاث ردهات حيوية تمرّ بها صفوف المغادرين، وكانت رائحة الحلويات المغرقة بالقرفة نفاذة تستحوذ على كل ردهة، وتستميلنا بقوةٍ تصغر أمامها اللوحات اللافتة والموسيقا الجذابة. تطبّق المطاعم الشهيرة هذه الاستراتيجية في محلاتها في المطارات والمجمّعات التجارية بوضع مراوح شفط الهواء على أقل درجة مسموحة. وبالمقابل في نظري فإن معظم متاجر الأطعمة الصحية لم تستوعب بعد أهمية هذه الاستراتيجية التسويقية، وما تنفك تعتمد اعتمادًا مفرطًا على التسويق اللفظي. والناس كذلك يرتابون من أي شيء يسوّق على أنه «صحي» أو «منخفض السعرات»، ظنًّا منهم أنه قطعًا عديم النكهة مفتقر إلى دواعي الرضا والإشباع الحسي الذي نلقاه في الوجبات ذات السعرات الحرارية العالية والشعبية المتزايدة، المليئة بالدهون أو السكر أو الملح.

ولكي نفهم مدى تنوع المُشبِعات الحسيّة التي يشقّ علينا مقاومتها في الوجبات السريعة، دعونا نتفحّص التجربة الجمالية متعددة الحسية الحاصلة من تناول البطاطس المقلية والهامبرغر وشرب المشروب الغازي في ماكدونالدز[20]. ندخل المطعم ونقف في الطابور للطلب، فتصل إلى مناخيرنا رائحة شبه لحمية من زيت الخضراوات في سلال القلي التي وضعت في مقدمة المطعم لا في مؤخرته. وهي رائحة «لحمية» عمدًا لا بالمصادفة. في عام 1990م، وعلى إثر انتقاد وضغط من العامة لخفض مستوى الكوليسترول في وجبات ماكدونالدز، غيّرت الشركة زيت القلي المكوّن بنسبة 93% من

(20) الانطباعات المذكورة هنا مستلهمة من مؤلفات غوردن شيبرد وتشارلز سبنس، إضافةً إلى زياراتي الكثيرة على مر الأعوام إلى ماكدونالدز ومطاعم أخرى مختصّة بتقديم الهامبرغر.

شحوم البقر إلى خليط من زيوت الخضراوات. لكنها في الوقت نفسه كلّفت إحدى الشركات الرائدة في تركيب النكهات بتصميم مادة مضافة تمنح زيت الخضراوات هذه الرائحة اللحمية القوية[21]. ما زالت في ذهني حتى الآن رائحة دهون القلي التي كانت تعلق بملابس ابنتي المراهقة بعد عودتها ليلًا من عملها بدوام جزئي في ماكدونالدز.

عندما تُوضع البطاطس المقلية في الصينية أمامك، ومعها الهامبرغر والمشروب الغازي، تنبعث روائحها إلى داخل أنفك وتحفّز العصب ثلاثي التوائم، فتشعر بموجة لطيفة من الحرارة ترقّبًا للنكهة/الطعم المألوف المشبع الذي سوف تستمتع به. والترقب يتضاعف بمرأى لون أصابع البطاطس الذهبية، العلامة على أنها مقلية بإتقان، وبملمسها عندما تمسك أول قطعة، وتشعر بحبيبات الملح تلتصق بأصابعك، ومن هذه اللمسة فقط تعرف قبل الأكل ما إذا كانت القطعة ساخنة وخفيفة ومقرمشة أم لا. ترفع القطعة الأولى تجاه شفتيك فتزداد رائحتها حدةً، وما إن تمسّ الإصبع الذهبية لسانك حتى تشعر بالرضا أن تحقق توقعك بملوحة طعمها. تقضم قطعة منها فتجد حلاوة نكهة البطاطس من داخلها الطري، وفي الوقت نفسه تسجّل المستشعرات الحسية حدة أطرافها. لكن اللذّة الحاسمة تأتي بالمضغ والزفير، عندما تمتزج الإشارات المالحة/الحلوة الصادرة عن لسانك بكل سلاسة مع الروائح الخلف أنفية المنبعثة من البطاطس وزيت الخضراوات اللحمي التي تصل إلى المستقبلات الشمية. وعند حدوث هذا كله يكون لسانك مشغولًا باستكشاف ملمس البطاطس بالبحث عن الأطراف الحادة والطراوة الداخلية، وأذنك تلتقط أصوات هذه الحركات وفمك يمضغ ويمضغ حتى يجعل البطاطس لقمة سائغة

(21) انظر كتاب (Neurogastronomy) لغوردن شيبرد، الصفحة 186.

للبلع. وعندما تبتلع اللقمة، يتوقف تنفسك تلقائيًا كيلا يدخل الطعام في القصبة الهوائية خطأً. فتحصل مستقبلاتك الأنفية على دفعة أخيرة من النكهة الخلف أنفية من الطبقة الرقيقة من الطعام التي تغطي مؤخرة فمك وحنجرتك، في انتظار البلع.

تحدث كل هذه التحرّكات والإدراكات بسرعة خاطفة ودون وعي من الإنسان، فلا يتسنى له استيعاب التعقيد الشديد في هذا المزيج من الإشارات الحسية التي تندمج في دماغه، وهو يستلذ بلقمة ومن ورائها أخرى من البطاطس المقلية. طبعًا لم نذكر في الوصف أعلاه أن الروائح والنكهات، والتجارب الحسيّة والحركية والسمعية والبصرية تزداد تعقيدًا عندما نغمس البطاطس في الكاتشاب بطعمه الثخين الحلو المتبّل، وعندما نقضم من الهامبرغر (الذي يمنحنا أنواعًا مختلفة من الروائح والنكهات والملمس، من الجبن والخس والبصل والمخلل والطماطم). وبعدئذٍ نرتشف رشفات من المشروب الغازي، فتختلط برودة الشراب المسكّر بحرارة البطاطس المالحة. لا عجب إذن أن تكون لوجبة الهامبرغر مع البطاطس المقلية والمشروب الغازي هذه الشعبية البالغة في الولايات المتحدة، وأننا صدّرناها بنجاح إلى كل بلاد العالم. نحن نأكل هذه الوجبة بمتعة فائقة مذ كنّا أطفالًا، بل إن ثلاثة أجيال على الأقل من الأمريكيين نشؤوا على هذه الوجبة منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية. ولكن عندما تحسب السعرات الحرارية والدهون والسكر والأملاح فيها تدرك دور هذه الوجبة التقليدية في الإفراط في الأكل، ودورها في البدانة والإصابة بالسُكري وارتفاع ضغط الدم. حتى الحجم المتوسط من الهامبرغر والبطاطس والمشروب يحتوي على ما مقداره 1,100 سعرة حرارية (أي نصف كمية السعرات الموصى بها في اليوم الواحد تقريبًا)، ما يجعل اجتماع الملح والدهن والسكر-حسب رأي

ديفيد كيسلر من كلية الطب في جامعة ييل- وجبة لا يمكن مقاومتها[22].

لكن علم التغذية الحديث بات يقدّم وسائل كثيرة ليكون للأطعمة «الصحية» شكل وملمس وصوت وطعم أشد جاذبية، باستعمال الروائح الزكية لجذب الناس. للأسف إن أكثر روائح الأكل نفاذًا، الروائح التي نتعرّف عليها فورًا أينما كنّا، هي روائح الأطعمة المثقلة بالدهون والسكريات، الأطعمة التي نألفها ونفضّلها منذ سن مبكرة. وهذه التفضيلات ليست عفو الخاطر، بل مدروسة ومحرّكة بيد الشركات الضخمة التي تمطرنا بالمطبوعات والإعلانات على التلفاز وفي هواتفنا بما يسميه الناس «صور الطعام الإباحية»: وهي صورة مقرّبة ملونة جذّابة لمختلف الأكلات، وتصحبها مؤثرات صوتية أو موسيقا مغرية. يذكر سبينس في هذا الصدد أن الدراسات أثبتت أن مشاهدة هذه الإعلانات تزيد الجوع، وترتبط بارتفاع مؤشر كتلة الجسم، وتهدر الطاقات الذهنية، وتشجّع الأطعمة غير الصحية[23]. ينحي عالم الأعصاب غوردن شيبرد باللائمة جزئيًا على استراتيجيات التلاعب بالنكهات: «إن الرائحة الخلف أنفية والآليات الدماغية متعددة الحسية المرتبطة بها عوامل لطالما استهنّا بقوتها وتأثيرها»[24]. إنه لمن الشاق تغيير العادات الثقافية المغروسة فينا منذ الصغر، ولن نقدر على تغييرها بالروائح والنكهات فحسب، رغم ما للروائح من تأثير عظيم.

صحيح أن الانتقاد العلني والضغوط المجتمعية أجبرا بعض مطاعم الوجبات السريعة على عرض معلومات السعرات الحرارية والدهون وإضافة سلطات أكثر إلى قوائم أطعمتها، ولكن نحتاج إلى مضاعفة الجهود كي «نكزّ» الشركات والمستهلكين نحو الاتجاه الصحيح. وربما يعرف بعض القراء عن

(22) المرجع السابق، الصفحات 184-191.

(23) انظر كتاب (Gastrophysics. The New Science of Eating) لتشارلز سبينس، ص 58-60

(24) انظر كتاب (Neurogastronomy) لغوردن شيبرد، الصفحة 191.

«نظرية الوكزة» في علم الفلسفة السياسي والعلوم الاجتماعية، ومفادها أن على الحكومات وأجهزة الخدمة العامة التخلي عن استعمال العنف في تنفيذ سياساتها، وتشجّع على تهيئة ظروف تساعد بجعل الخيارات الصحية أيسر والخيارات غير الصحية أصعب، ومن ذلك ما تفعله بعض جمعيات تغذية الفقراء التي تضع الفاكهة والخضراوات قرب صناديق المحاسبة، ليتسنى للمشترين رؤيتها وشمّها (على النقيض من متاجر البقالة العادية التي تضع تشكيلة واسعة من الحلويات في هذا المكان).

أظهر استطلاع عام في عام 2016م لدراسات العلوم الاجتماعية حول فعالية استراتيجيات الوكز في الولايات المتحدة وغيرها من الدول المتقدمة أن الوكزات أدّت إلى تحسّن الخيارات الغذائية الصحية بنسبة 15.3%[25]. ويعترض بعض الليبرتاريين بقولهم إن استراتيجيات الوكز هي نوع من أنواع التلاعب، ولكن أليس من التلاعب ما تعرضه الشركات العملاقة من إعلانات للأطعمة وترتيب مدروس لطريقة عرض المنتجات على أرفف المتاجر، وتصاميم قوائم الوجبات في مطاعم الأكل السريع؟ لماذا يُطلب من المؤسسات التي عُهد إليها تحسين الحياة الصحية في المجتمع أن تظل هامدةً ونُسمح للشركات التي لا تسعى إلا للربح أن تهيمن على القطاع؟ لا شك أن هناك مسائل سياسية وأخلاقية كثيرة يجب مراعاتها قبل البتّ في الحكم على استراتيجيات الوكز، ولكن أن نظل مكتوفي الأيدي في مواجهة مشكلة صحية خطيرة هو بكل تأكيد خيار أسوأ بكثير.

إلى جانب توظيف المعرفة التي نستقيها من التفاعلات بين الحواس -ومنها

(25) انظر مقال (The Efficacy of Nudge Theory Strategies in Influencing Adult Dietary Behavior: A Systematic Review and Meta-analysis) لأناليز أربو وستيف توماس المنشور في مجلة (BioMed Central Public Health)، المجلد 16 العدد 676 (2016). https://doi. 3272-x-016-a0.1186/s12889

الشمّان الأنفي والخلف أنفي- في تشجيع الناس على اتخاذ خيارات غذائية صحية، فإن ثمة بعض المنهجيات البسيطة المبتكرة لاستعمال الروائح في تقليل السعرات الحرارية واستهلاك المواد الأخرى الضارة من بعض الأطعمة والمشروبات. مثلًا، اخترع برفسور الهندسة الطبية الحيوية ديفيد إدواردز من جامعة هارفارد جهازًا اسمه «لو ويف» (Le Whiff)، يمكنك من خلاله استنشاق روائح القهوة دون أن تصيبك بحموضة المعدة، والشوكولاته دون أن تلتهم سكرياتها ودهونها، إضافةً إلى نكهات أخرى غيرهما. ومؤخرًا ابتكر إدواردز إبريقًا جميلًا تميله إلى جانبه فيستعمل الموجات فوق الصوتية لتحويل السوائل إلى سحابة من الرذاذ متناهي الصغر ثم تسكبها في كأس. تستعين عندئذ بماصة من الزجاج الثخين لتناول هذا الرذاذ، ما يمنح الفم تجربة النكهة الكاملة عبر الإحساس بطعمها ورائحتها الخلف أنفية، وفي الوقت عينه تقليل استهلاك السعرات أو الكحول أو كليهما[26].

ثم نكتشف أن فكرة الاستمتاع بنكهات الأطعمة دون استهلاك سعراتها العالية، بل فكرة إقامة الأود مؤقتًا بروائح الأكل، تعود بأصلها إلى القرن الخامس قبل الحقبة العامة! تقول إحدى الأساطير إن الفيلسوف ديمقراط عاش في الأيام الأربعة الأخيرة من حياته على رائحة الخبز الساخن وحدها. ويضيف الفيلسوف مارسليو فيتشينو أن بعض الروايات تقول إن العسل والنبيذ كانا يُسكبان على الخبز، فتتضاعف لذة الرائحة، ولو أن ديمقراط شاء لامتدّ به العمر بضعة أيام على رذاذ الأكل. وفيتشينو نفسه يؤمن بأن

(26) انظر مقال (A 'Whiff' of a Breakthrough) لسارة سويني المنشور في مجلة (Harvard Gazette) في 21 أكتوبر 2010 https://news.harvard.edu/gazette/story/2010/10/a-whif-of-a-breakthrough ومقال (Mad Science with a Mission) لسارة ويلز المنشور في مجلة (Boston University News Service) في 13 أبريل 2018 https://bunewsservice.com/mad-science-with-a-mission-how-david-edwardsis-changi كما يذكر تشارلز سبينس تجربة أخرى ممتعة للاستمتاع بالكحول من خلال الرائحة الخلف أنفية. انظر كتابه (Gastrophysics)، الصفحة 35.

الرائحة والروح تشتركان في سمات تجعل الروائح تغذّي الروح، والروح تغذّي البدن. ولهذا فإنه يقول: «لمن شاء من البشر إطالة عمر جسده فعليه بإرواء روحه، وينعشها بالهواء الندي، ويطعمها كل يوم من الروائح الطيّبة، ويمتّعها بالصوت والغناء»[27]. إنها لعمري نصيحة سديدة في كل زمان.

(27) انظر كتاب (Three Books on Life) لمارسليو فيتشينو، الصفحة 225.

خاتمة

البرية والحدائق والفردوس

لو وجدت نفسك يومًا تجول بسيارتك في بعض مناطق الساحل الأوسط في كاليفورنيا، فسوف تخترق رائحة اليوكاليبتوس السيارة حتى إن كانت نوافذها مغلقة، وستودُّ من طيب الرائحة أن تفتحها قليلًا[1]. وإن أردت أن تستزيد من التجارب الشمية البديعة فما عليك إلا أن تقود شرقًا عبر صحارى كاليفورنيا ونيفادا بعد المطر، لتستنشق عبير شجيرات المريمية وحشيشة الشحم. أو فكر برائحة المطر في الجو قبل هطوله، من رائحة الأوزون في الهواء أولًا إثر تفريغ الكهرباء، ثم من راحة الجيوسمين المنبعثة من الأرض، لا سيما في المناطق الجدباء. تذكر الصحافية البيئية سينثيا بارنيت أن بالمستطاع استنشاق نفحة قوية من روائح الأرض في بعض المناطق الريفية في الهند أو غرب إفريقيا أو أستراليا: المناطق التي يغدق فيها السيل الموسمي بعد أشهر من الانقطاع. في عام 1964م، اكتشف عالمان أستراليان أن أحد المصادر الرئيسة لهذه الرائحة هي الجيوسمين (وهي بكتيريا تتكاثر في التربة)، والتريبينات التي تفرزها النباتات. يمتص الطين والصخور هذه الجزيئات خلال مواسم الجفاف حتى تجتمع منها كميات كبيرة، ثم تنبعث من الأرض عند الارتفاع المفاجئ بدرجة الرطوبة. وسمّى العالمان رائحة الأرض الندية

(1) تجد صفوفًا من أشجار اليوكاليبتوس فوّاحة العطر على جانبي الطريق الرئيسي 1 جنوب غلروي، وعلى طريق الولاية رقم 291 بين سانتا باربرا وكاربنتيرا.

هذه بيتريكور (petrichor)، من «بترا» وهي الصخر، و«يكور» أي دماء الآلهة باليونانية. وفي الهند التي يرجع تاريخ العطور فيها إلى زمن تراتيل الفيدا اكتشف الحرفيون في مدينة قنوج الأثرية وسيلة يجمعون بها هذه الروائح الطبيعية، بتقطير كتلٍ من الأرض واستخراج عطر سمّوه «ميتي أتّار»، أي رائحة الأرض[2].

الطبيعة والجماليات البيئية

جعلت كتابي هذا يتمحور حول الروائح في الفنون البشرية، ولكني أودّ في هذه الخاتمة أن ألقي نظرة عابرة على مكانة الرائحة في جماليات الطبيعة. رغم الانتقاءات المتكررة للتوجهات «المظهرية» فإن البحث في بعض الكتابات المعاصرة حول جماليات البيئة ينزع إلى التفكير تلقائيًا بالبيئة من الناحية البصرية، ليس للأصوات والملمس والروائح فيها إلا دور يسير. ومع هذا فلا يحق لنا انتقاد المنهج الذي سلكه روّاد حركة الجماليات البيئية بانصرافهم عن الحواس التماسيّة كالشم، كيف لا وحتى الجوانب البصرية من الطبيعة كانت تلقى تجاهلًا تامًا لأن علماء الجماليات الفلسفية حتى نهاية القرن العشرين كانوا منصرفين إلى الفنون الرفيعة. وهذا خطأ. يقول عالم الأحياء إدوارد أوزبورن ويلسن إننا عندما نركز انتباهنا على العالم الطبيعي نجد أن «الروائح هي ما تحكم روابطه»[3]. وثمة أسباب فيزيولوجية وأخرى تاريخية لتجاهل روائح الطبيعة: منها ظاهرة الاعتياد، وطبيعة الغربيين الذين لا

(2) انظر كتاب (Rain: A Natural and Cultural History) لسينثيا باربيت (نيويورك: كراون بابلشرز، 2015)، الصفحات 212-215

(3) انظر كتاب (The Origins of Creativity) لإدوارد أوزبورن ويلسن (نيويورك: نورتن، 2017)، الصفحة 62. وللاطلاع على محاولة فلسفية لرفع الظلم الواقع على الروائح في الجماليات البيئية، انظر مقال (The Smell of Nature: Olfaction, Knowledge and the Environment) لدانيال برس وستيفن مينتا المنشور في مجلة (Philosophy and Geography)، المجلد 3 العدد 2 (2002)، الصفحات 173-186 https://doi.org/10.1080/13668790008573711

يعون وجود أي روائح معظم الوقت. سواءٌ أكنا في غابات وأدغال أم في المدينة أم في منازلنا، الأرجح أننا لن نلاحظ ذاك المزيج من الروائح المحيطة بنا ونحن نوجّه تفكيرنا نحو أنشطة أخرى، إلا إذا حدث شيء شدَّ انتباهنا وأبرز رائحة منها دون البقية. يقول ويلسن: «حتى عالم الطبيعة المتمرس حين يجول في الغابة لا يعرف أن جوقة هادرة لا تستكين من الإشارات الشمية تنطلق في كل دقيقة، ويعتمد عليها سكّان الغابة في معيشتهم»[4].

تنقسم المنهجيات النظرية في جماليات الطبيعة غالبًا إلى مجموعتين: الأولى تبرز دور المعرفة العلمية في الاستجابة الجمالية ورائد هذه المجموعة هو الفيلسوف آلن كارلسن، والثانية تشكيلة من الآراء متعددة الجوانب أو «التكاملية»، مثل آراء أرنولد بيرلنت أو البرفسورة إيميلي بريدي، التي ترى وجود عنصر جامع ما بين المعرفة العامة والإدراك الحسي والعاطفة والخيال. ورغم الاختلافات النظرية العامة بينهما فإن كارلسن وبريدي كلهما يسلكان منهجًا متعدد الحسية في التذوّق الجمالي للطبيعة يتضمن حاسة الشم. يصف كارلسن كيف يقودنا «المنطق/المعرفة العلمية» إلى استعمال كل حواسنا لاستيعاب جوانب مختلفة من المحيط الطبيعي، حسب الموقف. إن كنا نسير في مروج البراري مثلًا لا ينحصر بصرنا في مسح ما حولنا، ولكن في «الإحساس بالنسيم الذي يهب في الأرض الرحبة، وشمّ رائحة امتزاج أعشاب البراري بأزهارها». ولكن إن كنا في غابة كثيفة الأشجار فنحن لا نُعمِل بصرنا وحده، بل «نصغي إلى أصوات الطيور ونتشمم بحذر رائحة أشجار التنوب والصنوبر»[5]. والأجمل من هذا تصوير إيميلي بريدي حين كتبت: «عندما نقف على صخرة مطلة على بحر مائج، فسوف نرى

(4) انظر كتاب (The Origins of Creativity) لإدوارد أوربورن ويلسن، الصفحة 62

(5) انظر كتاب (Aesthetic and the Environment: The Appreciation of Nature, Art and Architecture) لآلن كارلسن (لندن، روتليدج، 2000)، الصفحات 51-52

ونسمع تلاطم الأمواج، ونشعر برذاذ الماء يقذفه علينا الموج، ورائحة البحر الرطبة المنعشة، وطعم الملح»[6]. وتؤكد ما قاله إدوارد أوزبورن ويلسن بأن الروائح -كالأصوات في الطبيعة- تميل إلى «تكوين خلفية حسية» غالبًا ما يتعذر علينا ملاحظتها. فقد نعتاد رائحة غابة الصنوبر العطرة، حتى إذا ما انبعثت روائح أخرى مميزة، «كرائحة رطوبة جذع شجرة متعفن أو نتانة جثة حيوان متحلِّلة»، لاحظناها فورًا[7].

البرية

يصح إلى حدٍّ ما أن نَصِف أي غابةٍ أو شاطئ منعزل بأنه «بريّ»، وما نعدّه من البرية هي البيئات الطبيعية التي لم تمسّها أيدي البشر نسبيًّا، وهي أحيانًا المكافئ العلماني للفردوس الأصلي. ولكن الفردوس في الأديان الرئيسة العريقة في الغرب لم تُشبّه بالبراري الموحشة، بل بالحدائق الغنّاء (والأصل الفارسي لكلمة فردوس يعني البستان أو الروضة). وبريّتنا المثالية العصرية مولودة جزئيًّا من رحم الخيال الرومانسي، التي شكّل نظائرها الأمريكية رواد حركة الفلسفة المتسامية (Transcendentalism) أمثال الفيلسوف هنري ديفد ثورو. وبصرف النظر عن تعريف البرية، فإن النزعة نحو المحافظة عليها تتصوّر البرية غالبًا من منظور بصري، تتداخل به أحيانًا الأصوات والملمس، ولكن نادرًا ما نُوقشت أهمية المكونات الطبيعية الشمية فيها. ولربما آن الأوان أن تشمل جهودنا الحميدة في حماية التنوع البيئي، من كائنات حية وتضاريس طبيعية، الأماكن والحيوانات والنباتات التي تستحق المحافظة عليها في بيئتها بسبب روائحها، مثلما فعلت وزارة البيئة اليابانية التي وضعت قائمة بعنوان «مائة موقع ذي رائحة عطرة»،

(6) انظر كتاب (Aesthetics of the Natural Environment) لإيميلي بريدي (توسكالوسا: مطبعة جامعة ألاباما، 2003)، الصفحة 65.

(7) المرجع السابق، الصفحة 126.

تضم موارد رائحية طبيعية وثقافية ينبغي الحفاظ عليها والاعتزاز بها، مثل زهور البنفسج النابيّ على سفح جبل كيناشيغاسين.

لا يمكن طبعًا التغاضي عن الإشكالات الأخلاقية المرتبطة بحماية الحياة الطبيعية، سواءٌ أكانت هذه الحماية ترمي إلى حماية التضاريس الجبلية أم الأسود الجبلية أم الروائح الجبلية. أولى المشكلات -وإن كانت غير متعلقة بالرائحة- هي مشكلة معقدة في البلدان الأقل تطوّرًا التي تعتمد معيشة سكانها على الصيد وجمع الثمار وزراعة الكفاف، فتأتي الحماية البيئية لتهدّد فرص إعالة أنفسهم. وثانيها مسألة عامة وهي ما إذا كان التذوّق الجمالي يجب أن يفرض الالتزام الأخلاقي بحماية الطبيعة والحفاظ عليها[8]، وإلى أي مدى يكون هذا الالتزام، ونخص بالذكر هنا مسألة أوردناها سابقًا، وهي إحدى نقاط اشتباك الجماليات بالأخلاقيات في موضوع الحفاظ على البيئة: أن تفضيلات البشر الجمالية غالبًا ما تدفعهم إلى إهمال حماية الحيوانات والنباتات والتضاريس التي يحكمون أنها «قبيحة» أو «كريهة الرائحة».

يرى الفلاسفة إيميلي بريدي وأيزيس بروك وجوناثان براير مؤخرًا أن بالنظر إلى تركيز الجماليات البيئية التقليدي على الطبيعة البرية، فإن على علماء الجماليات تهيئة أدوات أفضل للتنظير حول جماليات البيئات الطبيعية «المحسّنة»، وحجتهم في ذلك أن معظم تجاربنا في الطبيعة لا تحدث في البريات البكر، بل في بيئات طبيعية تأثرت بالتدخل البشري، مثل الأرياف المزروعة أو المحميات أو الحدائق المدنية أو حتى حدائق المنازل[9].

(8) يستكشف آلن كارلسن هذه المسألة بتعمق في مقاله (Environmental Aesthetics, Ethics, and Ecoaesthetics) المنشور في مجلة (Journal of Aesthetics and Art Criticism)، المجلد 76 العدد 4 (2018)، الصفحات 399-410.

(9) انظر كتاب (Between Nature and Culture: The Aesthetics of Modified Environments)

كذلك يرون أن هذه التحسينات البشرية «ليست أقل شأوًا من البيئات البرية، بل هي أماكن جمالية قادرة على إحياء حب الطبيعة في نفوس الناس»[10]. ولا مراء في أن للرائحة دورًا تاريخيًا بارزًا في تجربة البشر في الطبيعة المزروعة بأيديهم، وإن انحسر دور الروائح في الحدائق منذ القرن الثامن عشر، كما سنرى في الفقرات القادمة.

الحدائق

إن الحدائق بمختلف هيئاتها مكوّن أساس من مكونات الحضارات، بعضها براحات في الغابات أُخليت لزراعة الطعام، وبعضها حدائق للتنزه والاستمتاع أُقيمت في الثقافات المدنية المتحضرة. حتى مقاصدها تباينت، منها ما أُسّس رمزًا للجاه والسلطة، ومنها ما كان للتنزه واللهو، ومنها للاختلاء والتأمل. وكان الفيلسوف اليوناني إبيقور يلقي دروسه الفلسفية في حديقة، رمزًا وتحقيقًا لمسعاه تجاه الاتزان والطمأنينة الداخلية. وحتى القرن الثامن عشر على أقل تقدير، كان من المحتم أن تضمّ كل حديقة نباتات ذات رائحة طيبة، إلا بعض الحدائق كحدائق الزن الحجرية، وكانت تُقام لها أسوار في مصر وفارس رغبةً في حصر شذا عطورها. أما في الغرب خلال عصور الإمبراطورية الرومانية فكانت حدائق الأثرياء جزءًا من منازلهم، على هيئة أفنية ذات أعمدة وجداريات مرسومة، لا سقف يعلو منتصفها، وكانت تضم تماثيل ونوافير وأزهارًا شذية. ومع انتشار الإسلام في شرق المتوسط وشمال إفريقيا أخذت القصور والجوامع تبني أفنية مزروعة ومسوّرة، لكنها على خلاف البساتين الرومانية «نبذت التصاوير والمنحوتات البشرية،

لإيميلي برادي وأيزيس بروك وجوناثان برابر (لندن: رومان أند ليتلفيلد، 2018). يحاول المؤلفون في هذا الكتاب توضيح الجوانب الجمالية الإيجابية لتقدير الطبيعة بكل أشكالها المحسّنة، في تأييد لنظرية القرن الثامن عشر المظلومة حول جمال الطبيعة المتّسق.

(10) المرجع السابق، الصفحة 27.

وتزخرفت بالعرائش والأطياب والنوافير والمنسوجات التي جعلتها تشع بهاءً جماليًّا»[11]. وفي أوروبا القرون الوسطى كانت البساتين العطرة المسوّرة أحد ملحقات الأديرة أو المنازل أو القصور. يكتب الفيلسوف اللاهوتي ألبرتوس ماغنوس عن «حدائق المتعة، المصممة لبعث اللذة في اثنتين من الحواس: البصر والشم»[12]. فيتبين لنا من هذا أن الحدائق على مر العصور، القديمة والوسطى وزمن التنوير، لم تكن متعة للناظرين والسائرين والمستريحين فحسب، بل لذة لمن يشم عبير نباتاتها وزهورها.

تغيّرت الأحوال في القرنين السابع عشر والثامن عشر، لمّا انتشرت الحدائق المفتوحة، سواءٌ أكانت على النمط الإيطالي أو الفرنسي المتحفظين، أو النمط الإنجليزي الأقل تحفظًا. وقد شمل بعض الفلاسفة مثل كانط الحدائق في قوائم الفنون الرفيعة، لكن لم يكن السبب في هذا عبيرها الفوّاح. تفتتح الفيلسوفة ستيفاني روس كتابها «معنى الحدائق» بمقولة المفكر هوراس والبول: «الشعر والرسم والبستنة: ستكون دائمًا في عين المتذوق أخوات ثلاثة»[13]، وكتاب روس -كدراسة مارا ميلر «الحديقة بصفتها فنًّا»- يقترح أن تكون الحدائق المصممة بعناية من ضمن الفنون الرفيعة. وما يثير اهتمامنا في كون الحديقة فنًّا رفيعًا من المنظور الشمي هو أن الرائحة لاقت منذ منتصف القرن الثامن عشر تجاهلًا متناميًا، في تصميم الحدائق وفي النظريات الجمالية المتصلة بها[14]، وقد حدث هذا لسببين على

(11) انظر كتاب (Sacred Scents in Early Christianity and Islam) لماري ثور الكل، الصفحة 138

(12) انظر كتاب (The Garden as Art) لمارا ميلر (مطبعة جامعة ولاية نيويورك، 1993)، ص 32.

(13) انظر كتاب (What Gardens Mean) لستيفاني روس (شيكاغو، مطبعة جامعة شيكاغو، 1998)، الصفحة 13. يقصد والبول طبعًا تحريف المقولة المعروفة أن الشعر والرسم والموسيقا هي الأخوات الثلاثة في الفن.

(14) تتفق مارا ميلر وستيفاني روس في أن تجربة الحدائق دائمًا ما تكون متعددة الحسيّة، ولكنهما تقرّان كذلك بأن معظم الناس اليوم يعاملون التجربة على أنها بصرية أساسًا. انظر كتاب (What Gardens Mean) لروس، الصفحة 157، وكتاب (Garden as Art) لميلر، الصفحة 128

الأرجح؛ الأول هو أن الحدائق القديمة المحاطة بالجدران كانت تمنع الروائح من الانتشار. أما الحدائق الأحدث الأوسع المفتوحة التي يملكها النبلاء والأرستقراطيون فكانت تسمح لتيارات الهواء بأن تحمل الروائح معها، رغم ابتكار بعض «الجزر العطرة»[15]. والسبب الثاني وهو الأهم أن لروائح الأزهار والنباتات قيمة تماثل جمال شكلها. ورغم ما رأينا في وصف وردة شيكسبير التي أعجبته شكلًا وعبيرًا، فإن البستانيين بحلول القرن التاسع عشر كانوا يزرعون وينظمون الأنواع الجديدة من الورود والازهار حسب ألوانها وأشكالها وأحجامها، غير ملقين بالًا لروائحها. وزاد على هذا ظهور النسخ المصوّرة الرخيصة في نهاية القرن التاسع عشر التي عجّلت ترسّخ مفهوم الحديقة على أنها مكان للنظر فحسب. وهذا ما تؤكّده ميلر عندما كتبت أن صورة الحديقة ثنائية الأبعاد، في منحوتة أو رسمة أو صورة فوتوغرافية، تخبرنا ما منظر الحديقة وتكتم عنّا أصواتها وروائحها، والتجربة اللمسيّة الزمنية التي يعيشها المرء من التجوّل في الحديقة[16]. واليوم تجد أن معظم الحدائق التي روعي في تصميمها روائح الأزهار والشجيرات والأشجار يمكن أن تُعد حدائق لمن يشكون علةً في أبصارهم[17].

بالمقابل لم يُعنَ الفيلسوف ديفيد كوبر في كتابه «فلسفة الحدائق» كثيرًا بالروائح كما فعلت روس وميلر، بل إنه عاب على تركيزهما على الجماليات وإهمالهما دور الحدائق في تشكيل «الحياة الطيّبة»، ولكن تأملاته تتماشى

(15) انظر مقال (A Shift of Senses: A Brief Foray into the History of Scents and Odors in Art) لباربرا لانغ المنشور في كتاب (Belle Haleine) بتحرير رولاند ويتزل وآخرين، الصفحات 97-104.

(16) انظر كتاب (The Garden as Art) لمارا ميلر، الصفحات 47-50.

(17) تظل الحدائق -وإن لم تُراعى فيها الروائح- متعة بالغة لمن لا يستطيعون الشم، وإن كان بعض الذين يعانون من الخُشام مثل مارتا تمايا يفهمون أهمية الروائح في الحدائق. انظر مقالها بعنوان (Smell and Anosmia in the Aesthetic Appreciation of Gardens) المنشور في موقع (Contemporary Aesthetics) في 2014 https://www.contempaesthetics.org

مع موضوعنا التالي: مكانة الرائحة في التخيّل الديني للحديقة. يرى كوبر أن التقدير الحقيقي للحدائق لا يكمن في كونها «منظرًا جماليًا»، بل لأنها تمثّل اعتماد النشاط الإبداعي البشري على العالم الطبيعي، واعتماد الطبيعة في الوقت نفسه على الإبداع البشري لإجلاء أعمق معانيها[18]. يؤمن كوبر أن الحدائق «تجلّيات الاعتماد المتبادل»، وأنها السبيل إلى «توطيد علاقة الإنسان بالغيب»[19]. هذه النظرة الروحانية لدى كوبر للحديقة يمهد طريقنا نحو تأمل مكانة البساتين العطرة في الخيال الديني.

الفردوس

غالبًا ما تتصوّر أذهاننا الفردوس التي يؤمن أتباع الديانات المتوسطية الرئيسة الثلاثة -اليهودية والمسيحية والإسلام- بأن البشر خرجوا منها، والتي يأمل المسيحيون والمسلمون الرجوع إليها، على أنها بساتين عطرة. ذكرنا في فصل سابق أن ورعًا شميًا متشدّدًا ظهر في المسيحية في القرن الرابع، تمثّل كما تقول الباحثة سوزان هارفي «في استعمال البخور والزيوت المقدسة استعمالات متكررة شعائريًا، في العطر المشموم للذات الإلهية، في طيب رائحة الفضيلة، في عبق الورع، وعبير الذخائر، في ملذات الجنة الشذية»[20]. ولا شاهد على هذه الملذات أبلغ من «منظومة الفردوس» التي نظمها أفرام السرياني، فوصف فيها ملاذ الناجين الأخير بأنها «كنز العُطور، وحِرز الطُيوبِ»، وقال:

(18) يرى ديفيد كوبر أن أفضل طريقة لفهم جماليات الحدائق هي بعدم اعتبارها فن ولا طبيعة، بل النظر إليها من «منظور متكامل» مشابه لمنظور ميرلو بونتي حول الأجواء المحيطة. انظر كتاب (A Philosophy of Gardens) لديفيد كوبر (أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، 2006)، الصفحات 47-51.

(19) المرجع السابق، الصفحات 48، 158.

(20) انظر كتاب (Scenting Salvation) لسوزان هارفي، الصفحة 223.

إذا كانَ العِطْرُ الفوّاحُ

مِن مِجْمَرَةٍ عظيمةٍ،

يَمزُجُ الهواءَ

بأريجِهِ الطَّيِّبِ،

وينشُرُ حَولَهُ

لُهاثًا ناعشًا،

فَأَحْرِ بالفِردَوسِ المجيدِ

أن يَنعَشَنا عِطرُ سِياجِهِ.[21]

تقول هارفي إن الأطياب التي ذكرها أفرام ليست لأجل التنعّم بالشم فحسب، بل هي مكنون الحياة الخالدة، كقول أفرام: «نَفْحُ الفِردَوسِ، يُغني عن الخبزِ، وذلك النَّسيمُ الحيُّ، عن الشَّراب، إذ إنَّ الحواسَّ تتنعَّمُ، في أمواجِ الطَّيِّبات». ويؤمن كثيرون بأن ما قال عنه أفرام «عطر الحياة» إنما هو العطر نفسه الذي أقام أود آدم وحواء قبل خروجهما[22]. ومع هذا فإن اللاهوتيين المسيحيين يرون أن الجسد المبعوث إنما هو جسد «روحاني»، وعليه فإن الإشارات إلى العطور والروائح المغذّية ما هي إلا إشارات مجازية. لكن المغزى من إيراد ما أوردته أن ألفت الانتباه إلى أن الصور والاستعارات الجسدية التي اختارها أفرام لوصف الفردوس ليست بصرية ولا سمعية، بل شمّية.

أما في الإسلام فالملذات الجسدية الموصوفة في الفردوس حقيقية لا مجازية. يذكر القرآن في وصف جنات الفردوس أنهارًا من لبن وعسل يأكل

(21) الترجمة مأخوذة من النص المنشور في موقع دائرة الدراسات السريانية التابعة لبطريركية أنطاكية وسائر المشرق للسريان الأرثوذكس. المترجمة

(22) انظر كتاب (Scenting Salvation) لسوزان هارفي، الصفحات 235-236.

منها الصالحون ويشربون في نعيم لا يزول. وإنه لمن المؤسف أن ينزع غير المسلمين غالبًا إلى المبالغة في هذه الأوصاف المادية، لا سيما بذكر الجزاء الجنسي الذي يلقاه الشهداء من الرجال. وما يعنينا هنا هو وصف هواء جنات الفردوس في الإسلام بأن رائحتها من أطيب الروائح، معطرة بالكافور والمسك والزنجبيل والزعفران. ويتفق علماء المسلمين مع التراث المسيحي في أن آدم كان يستمتع بهذه الأطياب في الجنة قبل خروجه منها؛ بل إن رواية وردت في «قصص الأنبياء» تدعي أن مما ندم آدم أشدّ الندم على تركه بعد خروجه وزوجه هي رائحة الفردوس وأطيابها. ويزيد الكتاب في إحدى رواياته فيقول إن آدم هو من أحضر العطر إلى الأرض، وأن العطر (المسك) خرج من الدموع التي بكاها حزنًا على خسارة الفردوس[23].

تقول الباحثة الدينية ماري ثورالكل:

> رغم التباينات بين التصوير المسيحي والتصوير الإسلامي لجنة الفردوس فإن كلا الديانتين تركن إلى الروائح الطيبة في وصف الملذات الفردوسية الموعود بها الأتقياء من الرجال والنساء. ومشاهد الفردوس تصوّر أطيابًا وافرة تربط الصورة النمطية لرياض الجنة بنظائرها الدنيوية. فيكون للعطر والطيب، على هذه الهيئة الفردية، امتداد يتخطّى الحدود الفردوسية إلى الزمان والمكان الدنيوي، مذكّرةً البشرية بالكمال المفقود والكمال الموعود.

سواءٌ رأى المرء الطبيعة بعين الخيال الأخروي، أو الحديقة على أنها من تجليات ارتباطنا بالطبيعة، فإن أتمّ وأغنى تجارب البشر مع الطبيعة، البرية والمزروعة، سوف تتضمن دائمًا بعدًا رائحيًا.

(23) انظر كتاب (Sacred Scents in Early Christianity and Islam) لماري ثورالكل، الصفحة 138

16

دعوةٌ للاكتشاف

«نقوش الرقوم لغة غير مكشوفة ... وهكذا أنت يا دكّان العطور، لأجل إنسان الغد فاقد الأنف».

كالفينو «الاسم، الأنف»[1]

بدأنا هذا الكتاب بأمثلة للتنوع الباذخ في الفنون الشمية المعاصرة التي يجدر بالمنظرين الجماليين صرف الانتباه إليها. ولكن سرعان ما وجدنا أنفسنا بمواجهة آراء فلسفية قديمة ترجع إلى زمان أفلاطون الذي قال إن الجمال لا يتأتّى إلا من خلال حاستي السمع والبصر، وقويت شوكة هذا الرأي في الجماليات الحديثة من كانط إلى العصر الحاضر بسبب إيمان الناس بأن حاسة الشم تفتقر إلى الملكات المعرفية التي تخوّلها لتكون ناقلًا أو أداة لابتكار فنٍ جادٍ أو خلق تجربة جمالية تأملية. ورأينا كذلك أن هذا الموروث الفلسفي مصحوب باستخفاف فكري واسع لحاسة الشم، صاغه داروين بإيمانه الذي شاركه به فرويد وآخرون أقرب إلى زماننا بأن حاسة الشم ما هي إلا من مخلّفات التطور النشوئي البشري، ليست ذات قيمة ولا منفعة. وتنبؤ إيتالو كالفينو حول «إنسان الغد فاقد الأنف» الذي لن يعرف

(1) الاقتباس مأخوذ من قصة «الاسم، الأنف» المنشورة في كتاب «غراميات بائسة. أول وآخر ما كتبه إيتالو كالفينو»، ترجمة: محمد عيد إبراهيم، ص 159. المترجمة

حتى أبسط مفردات التعبير عن الرائحة يعكس تشاؤمًا مماثلًا حول الشم، لكنه ألّف قصته عام 1975م، أي قبل عقد من النزعة الحسيّة المشهودة في العلوم الطبيعية والعلوم الاجتماعية والعلوم الإنسانية واكتشافها أهمية الشم. ثم جاء القسمان الأول والثاني لدحض هذه الادعاءات السلبية والاثبات أن حاسة الشم رغم محدودية إمكاناتها تملك من الطاقة المعرفية ما يكفي للخروج بتجربة جمالية شمية، وسقنا الأدلة من مختلف المصادر البيولوجية-الثقافية؛ من نظرية النشوء، والعلوم العصبية، وعلم النفس، إلى التاريخ، والأنثروبولوجيا، واللغويات، والأدب.

وإذ أوضحنا بالتفسير الوافي الدقيق مكامن قوى حاسة الشم ومواطن ضعفها بدأنا القسم الثالث بإطار عامٍ لمنهجيات الجماليات الشمية. فعرّفت فئة «الفنون الشمية» في هذا الكتاب نظرًا لاتّساع شرائح الفنون الشمية وتنوعها بأنها استعمال الروائح **الحقيقية** في العمل الفني استعمالًا **متعمّدًا** وبوسيلة **مميّزة**. وأشرت إلى أن معظم الفنون الشمية التي ينطبق عليها هذا الوصف -ما خلا العطور والبخور- هي أعمال هجينة، أي إن الروائح فيها مدمجة بلونٍ فني آخر كالمسرح أو السينما أو الموسيقا، أو مدمجة بوسائط فنية بصرية كالنحت أو الأعمال التركيبية، أو أن الروائح موظّفة لإثراء تجربة المكان كاستعمالها في العمارة أو التخطيط الحضري أو الطهي. وبعد دراسة تمثيل الرائحة في الأدب والرسم، بما في ذلك بعض حالات التهجين النادرة بين الروائح والقصائد أو اللوحات، قدّرتُ إمكانية الروائح في تعزيز تجربة المسرح (إيجابية عامةً) والسينما (سلبية عامةً)، مفسحًا المجال لاحتمالية ظهور بعض المغامرات التجريبية الناجحة. أما الموسيقا فتمعّنت بدراسة حالة واحدة تحديدًا وهي «الآريا الخضراء: أوبرا عطرية»، وربما لا أبالغ إذ أقول إنها أهم وأبرز الأعمال الفنية الشمية التجريبية حتى الآن في

هذا القرن، وعرضت اختراع أرغن الروائح المبتكر، آلة سمبلر 2.0. بعدئذ تناولت ما دعوته «فن الرائحة» أو «الفن الشَّمِّيّ» بصيغة المفرد، وهي أعمال يبتكرها الفنانون المحترفون غالبًا وهي هجينة تجمع بين الروائح وضروب الفن البصري المتنوعة، كالمنحوتات أو الأعمال التركيبية أو الأعمال الأدائية أو الأعمال التشاركية، بغية عرضها في المعارض والمتاحف الفنية. ورغم التهجين الحاصل في هذه الأعمال فإنني أقمت الحجة بأهلية انفراد فن الرائحة أو الفن الشَّمِّيّ واستقلاله فنيًا، كنظيره «الفن الصوتي».

أكملتُ في الفصل الثالث بعد ذلك التفكير في مسألة المكانة الفنية للبخور والعطور، ولكليهما تاريخ اجتماعي وثقافي طويل وعريق. بدأنا بفن الكودو، وهو فن البخور الياباني الذي يشهد الآن موجة إحيائية، ويرى بعض المنظرين الجماليين أنه صنف فني رفيع وفريد، وإن كان القول بأن كودو هو صنف فني يعني ضرورة المراجعة الجذرية لمعظم المفاهيم الغربية للفن. وقادنا التساؤل حول نسبة العطور إلى الفنون الرفيعة إلى جدالات فلسفية قائمة حول تعريف الفن، وبيّنتُ أننا قد نجد حيّزًا للعطور حسب التعريفات الجمالية للفن، لكن التعريفات السياقية أو التاريخية تجيب إجابة قاطعة بأن العطور هي أحد أنواع فن التصميم، وليس الفن الرفيع. ولمّا كان الطريق مسدودًا بعد هذه الحجة رأيت أن المخرج الوحيد من الهوة بين نتائج المنهجية الجمالية والمنهجية السياقية/التاريخية لتعريف الفن هي بعقد مقارنة للحجج التي حكمت على التصوير الفوتوغرافي وتطريز المفارش على أنهما من أنواع الفن الرفيع. بيد أن هذا الحل أدّى إلى تقسيم العطور إلى أقلية منتخبة من «العطور الفنية» المصنوعة للعرض في أوساط عالم الفن، وأكثرية ساحقة من «عطور التصميم» أو العطور التجارية المصنوعة لتعطير الجسد. ولقد قبِلتُ هذا الحل مع رفضي للتصوّر أن وضع العطور

في فئة التصميم يعني أن قيمتها الجمالية أدنى مما لو وضعناها في فئة الفن الرفيع، واقترحت قبول مفهوم «تعددية مفهوم الفن» ليكون بديلًا عن القطبيات المتحيّزة التقليدية (الفنون الكبرى والفنون الصغرى مثلًا) التي ترفع مقام قلة من أصناف الفن الرفيع فوق الفنون التطبيقية والتزيينية والتصميمية.

أما القسم الرابع «جماليات وأخلاقيات التعطير» فيستهل بالمطالبة بإيجاد «تعددية لمفهوم الجمالية» يعامل التجارب والأحكام الجمالية معاملة لاتراتبية، بما يتفق مع ما طرحته من تعددية مفهوم الفن. وأوضحت فكرة تعددية مفهوم الجمالية بإيراد منهجيات نظرية مناسبة لفنون التصميم (الجمال الوظيفي)، والأنشطة اليومية والأغراض العادية (الجماليات اليومية)، والبيئات المحيطة (جماليات الأجواء المحيطة). ثم انتقلنا إلى دراسة الجانبين الجمالي والأخلاقي من تعطر الإنسان، وتعطير الجو في العمارة والتصميم الحضري، والتوسع في وظيفة الشم الأنفي والشم الخلف أنفي في جماليات الطهي الراقي والطهي اليومي والوجبات السريعة وأخلاقياتها. وفي خاتمة موجزة لذاك الفصل تأمّلنا بعض جوانب دور حاسة الشم في تقدير الطبيعة، مع التركيز على الثراء الشمي في الحدائق التي يمكن أن تُعد نوعًا فنيًا، ومكافئها جنات الفردوس في الخيال الديني.

يحاول هذا الكتاب أن يستطلع غالبية الفنون الشمية الرئيسة والمسائل الجمالية التي تثيرها (ما عدا تجارب الواقع الرقمي والافتراضي)، ولكن ما زال سؤال فلسفي مهم معلقًا ينتظر الإجابة[2]. عندما قدّمت صورة مبدئية

(2) إنّ مجال التقنيات الشمّية شاسع وسريع التحوّل، ولذا قررتُ ألا أتطرق إليه في هذا الكتاب. كتبت ديبرا رايلي بار مقالًا متميزًا حول التقنيات التي تبتكر وتتحكم في الروائح، وناقشت فيه آلات تقنية مختلفة مصمّمة للتواصل الرائحي. انظر (Indeterminate Ecologies of Scent) لديبرا رايلي بار المنشور في كتاب (Designing with Smell) لفيكتوريا هينشو وآخرين، الصفحات 259-269

لبعض الأفكار التي تبحّرت فيها هنا في مؤتمر قبل عامين سألني أحدهم: «ولكن أتعتقد أن باستطاعة الفن الشَّمّيّ أن يكون عميقًا؟». لم تسعفني البديهة كي أردّ: «وماذا تعني بكلمة عميق؟». لكن السؤال ظل ساكنًا ذهني. وأظن أن الفيلسوف فرانك سبلي كان يشير إلى مسألة «العمق» حين تكلّم عن انتماء فنون التذوق والشم إلى عالم الجماليات، ولكن في أدنى درجات الطيف الجمالي، وعدّها ضئيلة وسطحية إذا ما قُورنت بالفنون البصرية والسمعية. إن كان المقصود بالعمق هو قدرة الفن الشَّمّيّ على إنارة أذهان الناس عند تدبّرهم في أشد المسائل الإنسانية تعقيدًا كما يقول سبلي، كالحقيقة والعدالة والحب والفناء والأمل، فمن السخافة أن نسأل إن كان باستطاعة عطر واحد أو حتى عمل فني شمي تركيبي أن يجلي غموض المسائل، كما تفعل الأعمال العظيمة من روايات ومسرحيات أوبرا ولوحات تاريخية وقفت سامقة أمام مدّ الزمان وتقلّب الأحوال. لكني أرى أن بعض الأعمال الهجينة مثل «الأريا الخضراء» مبادرة وخطوة أولى في الطريق الذي قد يوصلنا إلى تجربة تثير عواطفنا وتحفّز عقولنا. ولكن كي يبلغ أي عمل فني هذا العمق فالأمر لا يقف عند عبقرية الفنان، بل يعتمد أيضًا على وجود جمهور قادر على الفهم ونقاد قادرين على التأويل. أنا لا أهدف في هذا الكتاب إلى القول إن الفنون الشمية أو العطرية بوضعها الراهن على مشارف ابتكار تحف فنية تضارع مسرحية «الملك لير» لشيكسبير، أو أوبرا «دون جيوفاني» لموزارت، أو لوحة «دورية الليل» لرامبرانت، أو فيلم «المواطن كين» لويلز. ولربما نرتضي من الفنون الشمية بأعمال أقل عظمةً وخلودًا من هذه التي ذكرت، نظرًا لتلاشي خامتها الرائحية وميل حاسة الشم إلى الاعتياد السريع على وجود الرائحة. ومع هذا فأنا أرى أن التقدّم الذي حقّقته الفنون الشمية اليوم يتخطى بأشواطٍ توقعات الفلاسفة بيردسلي وسبلي وسكروتن ودوتن. وما زلت أصرّ على قولي بأن لعبة ترتيب

الصنوف الفنية أو حتى الممارسات الفنية تصرف جاهل مبخِس[3]. ولا ننسَ أن ثمة عمقًا في تجربة كل مكونات الأشياء العادية، ومنها روائحها، تجربة حقيقية صحيحة. هذا ما يذكّرنا به فلاسفة الجماليات اليومية، ويعلّمنا معلمو الزِّنْ، هذا ما يصفه المتصوّفون، وما اكتشفه بروست عندما وجد أن رائحةً ما أو طعمًا ما، رغم هوانها وزوالها، قادرة في بعض الأحيان على أن تحرّر مكنون الأشياء.

وتصبح هذه التجارب الشمية تجارب جمالية متميزة صدقًا عندما تتضافر أبعادها العاطفية والتخيّلية والفكرية والأخلاقية على نحو يوجد بيئة خصبة للتأمل والحديث. وما التأمل والحديث عن ارتباطاتنا الحسيّة بالعالم إلا المكوّن الأعظم من الجماليات. وما حاول هذا الكتاب أن يصف ويحلّل في كل ما له علاقة بالرائحة والفنون الشمية. وقد حاولت في سبيل هذا التحليل والتساؤل أن أتخطّى بعض الحواجز الفكرية حول قيمة الجهود المنصبّة على تطوير المعرفة الشمية والفنون الشمية لتطوير حاسة الشم لدى البشر. وضربت مثلًا في نهاية القسم الثاني في المتقاعد بارني شاو الذي كرّس نفسه لتعلّم الروائح وتطوير مهاراته الشمّية. وكانت النتائج مثيرة حقًّا. كما أوردت الباحثة ألكساندرا هوروويتز وصفًا مماثلًا من منظور مختلف في كتابها «في معنى أن تكون كلبًا: ملاحقة الكلب إلى عالم الروائح».

تحيك هوروويتز في كتابها حكاية مذهلة حول تطويرها لحاسة الشم لديها في الوقت نفسه الذي كانت تدرس فيه قدرات الكلاب الشمية المذهلة. وكان مما فعلته: قامت بنزهة شمية في أنحاء بروكلين مع المصممة الفنانة كايت ماكلين، وتطوّعت للخضوع للتجارب في مشروع بحثي امتدّ

(3) يقدّم دومينيك لوبيز حجة مشابهة حول تصنيفات النقّاد المثالية المتواترة، حيث دعاها «النظر من العدم الجمالي». انظر كتابه (Being for Beauty)، الصفحات 203-205

شهورًا عن القدرة الشمية البشرية في جامعة روكفيلر، واجتهدت في تمييز مجموعة من روائح النبيذ بلغت أربعًا وخمسين رائحة لمحاولة زيادة تذوّق الشخص للروائح النبيذية. ولكن أهمّ ما فعلته هورووبتز أنها باتت تبحث عن الروائح باختلافها وتسجّل تجاربها الشمية لتطوير مفرداتها وخيالاتها كي تحفظ ذكرياتها عن هذه الروائح المتنوعة وتحسن التعبير عنها لُغويًا. تقول في كتابها: «باختصار، ما عوّدت نفسي عليه هو أن أتعب نفسي ولو قليلًا بالتمعّن بالروائح ... من خلال خلق الارتباطات -بالكلمات وبالصور- كي أركز عقلي على رائحة معينة ثم أطويها في ذكرى»[4]. وتوافقت مغامرات هورووبتز وتجارب بارني شاو مع ما خُضته أنا شخصيًا. منذ أن بدأت العمل على مشروع هذا الكتاب قبل سنوات طويلة انتقلت من التجاهل التام للروائح من حولي إلى الانتباه تدريجيًا إلى الروائح، بل والسعي إلى اغتنام الفرص متى ما سنحت لشمّ الروائح. أصبحت الآن أقترب أحيانًا من الأشياء، أو أقرّبها إليّ وأتشمم روائحها. لا أخدع نفسي بظنّي أني اكتسبت موهبة شمية عظيمة، أو أنني أستطيع التمييز بدقة بين روائح كثيرة لو خضعت لتجربة مختبرية، ولكن ما أقصده هو أنّ عالَمي الشمّي توسّعَ توسُّعًا زاد من مصادر الاهتمام الفكري والمتعة الجسدية في حياتي. والقصد من وراء هذا الكتاب ليس الاستكشاف النظري لجماليات الشم والفنون الشمية فحسب، بل هو أيضًا دعوة للاكتشاف.

(4) انظر كتاب (Being a Dog) لألكساندرا هورووبتز، الصفحة 272

مراجع الترجمة

تيسيرًا على القارئ الكريم سوف أورد في هذا الجزء الترجمات العربية للمراجع الأجنبية المذكورة في هذا الكتاب، إن وُجدت. وقد أشرت في الهامش إلى أي اقتباس مباشر منها. وقد توجد أكثر من ترجمة للعمل الواحد، ولكن هذه أشهرها أو أوثقها:

1. نقد ملكة الحكم، إمانويل كانط، ترجمة: سعيد الغانمي، كلمة ومنشورات الجمل، 2009م
2. غسق الأوثان أو كيف نتعاطى الفلسفة قرعًا بالمطرقة، فريدريش نيتشه، ترجمة: علي مصباح، منشورات الجمل، 2010م
3. في جنيالوجيا الأخلاق، فريدريش نيتشه، ترجمة: فتحي المسكيني، دار سيناترا - المركز الوطني للترجمة، 2010م
4. مولد التراجيديا، فريدريك نيتشه، ترجمة: شاهر حسن عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، 2008م
5. سونيتات شكسبير الكاملة، ويليام شكسبير، ترجمة: بدر توفيق، المركز القومي للترجمة، 1988م
6. أفلاطون: المحاورات الكاملة، المجلد الأول: الجمهورية، ترجمة: شوقي داود تمراز، الأهلية للنشر والتوزيع، 1994م
7. فن الشعر، أرسطو، ترجمة وتقديم وتعليق: د. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1983م

8. علم الأخلاق، باروخ سبينوزا، ترجمة: جلال الدين سعيد، المنظمة العربية للترجمة، 2009م

9. جدل التنوير: شذرات فلسفية، ماكس هوركهايمر وثيودور أدورنو، ترجمة: د. جورج كتوره، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2003م

10. غراميات بائسة: أول وآخر ما كتبه إيتالو كالفينو، إيتالو كالفينو، ترجمة: محمد عيد إبراهيم، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 2007م.

11. الرجل الذي حَسِبَ زوجته قبعة، أوليفر ساكس، ترجمة: رفيف غدار، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2009م

12. نشأة الإنسان والانتقاء الجنسي، تشارلز داروين، ترجمة وتقديم: مجدي محمود المليجي، المشروع القومي للترجمة التابع للمجلس الأعلى للثقافة، 2005م

13. قدحة النار: دور الطهي في تطور الإنسان، ريتشارد رانغهام، ترجمة: فلاح رحيم، مشروع كلمة للترجمة، 2010م

14. المهابهاراتا: ملحمة الهند الكبرى، ترجمة وتقديم: عبدالإله الملّاح، ورد للنشر والتوزيع، 2017م

15. روميو وجوليت، وليم شيكسبير، ترجمة: د. محمد عناني، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب،1993م

16. شارل بودلير: الأعمال الشعرية الكاملة، ترجمة: رفعت سلام، دار الشروق، 2009م

17. الموت يأتي إلى كبير الأساقفة، ويلا كاثر، دار الكتاب المصري

18. البحث عن الزمن المفقود، مارسيل بروست، ترجمة: إلياس بديوي، دار شرقيّات للنشر والتوزيع، 1994م

19. مذكرات مالته لورديز بريغه، راينر ماريا ريلكه، ترجمة: إبراهيم أبو هشهش، دار الشروق للنشر والتوزيع، 2017

20. فلاش، فرجينيا وولف، ترجمة: عطا عبدالوهاب، دار الشمس للنشر والإعلان، 1992م

21. عوليس، جيمس جويس، ترجمة: د. طه محمود طه، الدار العربية للطباعة والنشر والتوزيع، 1994م

22. الصخب والعنف، وليم فوكنر، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، دار المدى، 2014م

23. صولا، توني موريسون، ترجمة: أمل منصور، الأهلية للنشر والتوزيع، 1995م

24. العاصفة، ويليام شيكسبير، ترجمة: د. محمد عناني، مكتبة الأسرة، 2004م

25. مكبث، ويليام شيكسبير، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2008م

26. عالم جديد شجاع، ألدوس هكسلي، ترجمة: مروة سامي، عالم الأدب للترجمة والنشر، 2016م

27. العطر: قصة قاتل، باتريك زوسكيند، ترجمة: د. نبيل الحفار، دار المدى، 2003م

28. جمهورية أفلاطون، أفلاطون، ترجمة: حنّا خبّاز، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2017م

29. علم الأخلاق إلى نيقوماخوس، أرسطوطاليس، ترجمة: أحمد لطفي السيد، دار الكتب المصرية، 1924م

على الرغم من أنّ فنون صناعة البخور والعطور تُعدُّ من أقدم الممارسات الثقافية التي ابتكرها البشر، فإننا بدأنا مؤخرًا فقط، خلال العقدين الماضيين، ننتبه إلى طرائق استعمال الروائح في ابتكار الأعمال الفنية، ضمن ما يُسمَّى بـ«الفن الشمي» أو «فن الرائحة». ويتّسع هذا الاسم لأشكال الفنون الشمّية المعاصرة المتنوعة، ما بين العروض الفنية في المعارض والمتاحف، وإدخال الروائح في الموسيقى والأفلام والمسرح، إلى معطّرات الجو في المتاجر وعبق الطهي في المطابخ. لكنّ التراث الفلسفي الصامد منذ أمدٍ طويلٍ، يقول إنّ حاسة الشم تفتقر إلى القدرة المعرفية التي تمكّنها من أن تكون وسيلةً للفن الجادّ أو تجربة جمالية تأمّلية. فيأتي كتاب لاري شاينر ليقف مواجهًا هذا الطوفانَ المعارِض، بالأدلة العلمية والحجج الفلسفية والشواهد الأدبية، مثبتًا أنّ حاسة الشم لها في تأمّل الفن وإدراك الجمال ما للبصر والسمع.


ISBN 978-603-92096-1-4
9 786039 209614

الطبعة الأولى: 2023

